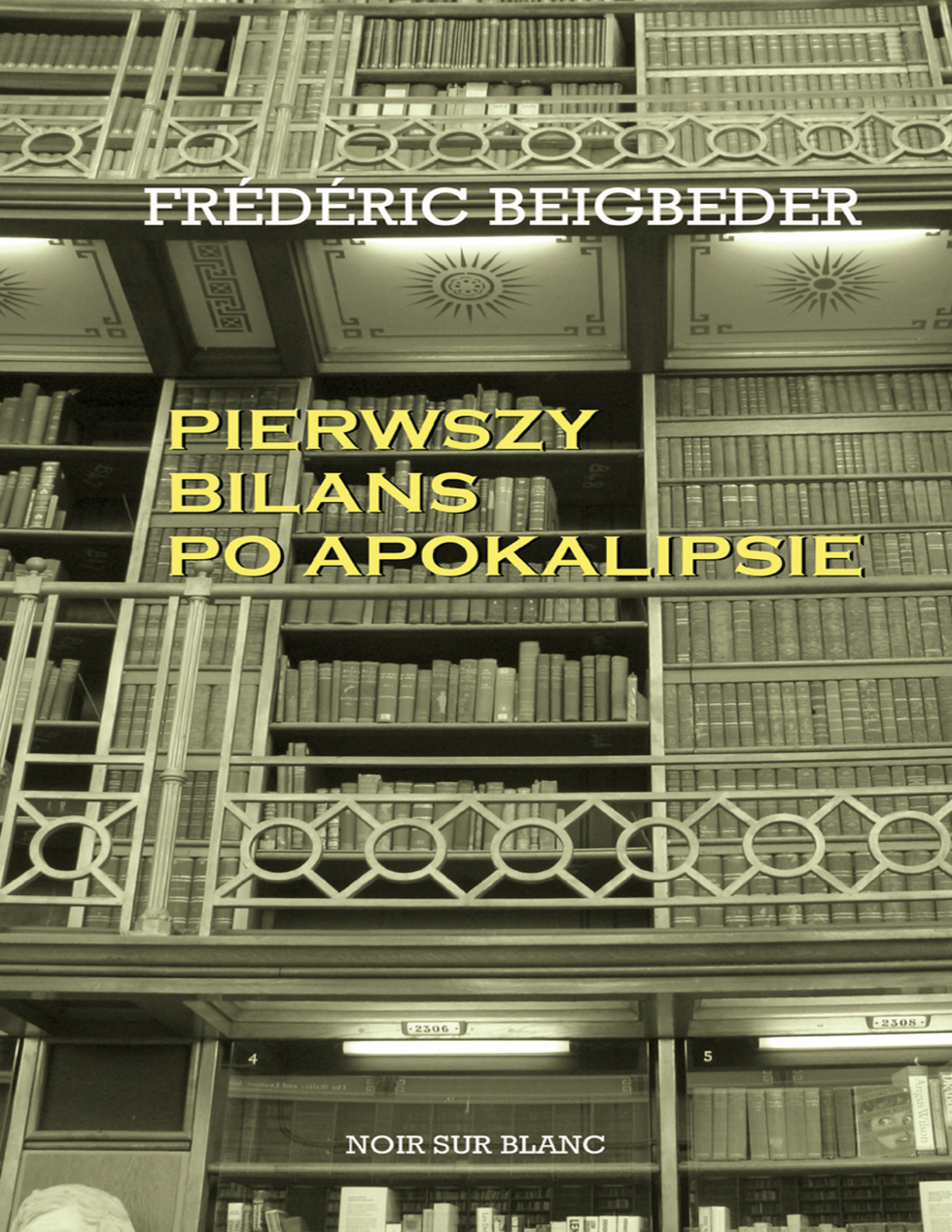
FRÉDÉRIC BEIGBEDER
PIERWSZY BILANS PO APOKALIPSIE
·2306·
·2308·
4
5
NOIR SUR BLANC

FRÉDÉRIC BEIGBEDER

PIERWSZY BILANS PO APOKALIPSIE

ESEJ

Przełożyła
Magdalena Kamińska-Maurugeon

NOIR SUR BLANC

Spis treści

Karta redakcyjna

Making of

100. *1979* Christiana Krachta (2001)

99. *Un jeune homme chic* Alaina Pacadisa (1978)

98. *Kryształowy świat* i *Generation „P”* Wiktora Pielewina (1991 i 1999)

97. *Rain* Ryû Murakamiego (1998)

96. *The Edna Webster Collection of Undiscovered Writings* Richarda Brautigana (wydanie pośmiertne 1999)

95. *Clémence Picot* Régisa Jauffreta (1999)

94. *Midnight All Day* Hanifa Kureishiego (1999)

93. *Wilk stepowy* Hermanna Hessego (1927)

92. *Hell* Lolity Pille (2002)

91. Wszystkie opowiadania Ernesta Hemingwaya (1923–1960)

90. *Petites nuits* André Blancharda (2004)

89. *Rapport sur moi* Grégoire’a Bouilliera (2002)

88. *Przeciwnik* Emmanuela Carrère’a (2000)

87. *Joe Gould’s Secret* Josepha Mitchella (1965)

86. *Hańba* J.M. Coetzeego (1999)

85. *Wszystko jest iluminacją* Jonathana Safrana Foera (2002)

84. *Une fille pour l’été* Rolanda Jaccarda (2002)

83. *Pożegnanie z Afryką* Karen Blixen (1937)

82. *Ngao sikhao* Saneha Sangsuka (1986)

81. *Oswajanie świata* Nicolasa Bouviera (1963)
80. *The Atrocity Exhibition* J.G. Ballarda (1970)
79. *Podium* Yanna Moix (2002)
78. *Rzecz o mych smutnych dziwkach* Gabriela Garcii Marqueza (2004)
77. *Glamorama* Breta Eastona Ellisa (1998)
76. *Die dunkle Seite des Mondes* Martina Sutera (2000)
75. *Tranches de vie* Gérarda Lauziera (1975–1986)
74. *Turn, Magic Wheel* Dawn Powell (1936)
73. *Nada exist* Simona Liberatiego (2007)
72. *Burning the Days* Jamesa Saltera (1997)
71. *The Paris Diary* Neda Rorema (1951–1955)
70. *Cukiereczki* Mian Mian (2000)
69. *En avant la moujik!* San-Antonia (1969)
68. *Les couleurs de l'infamie* Alberta Cossery'ego (1999)
67. *Wstrząsające dzieło kulejącego geniusza* Dave'a Eggersa (2000)
66. *Dzienniki* Kurta Cobaina (2002)
65. Dzieła Raymonda Radigueta (1920–1924)
64. *Romans et récits* Georges'a Bataille'a (1928–1962)
63. *Journal d'un cœur sec* Mathieu Terence'a (1999)
62. *Kraksa* J.G. Ballarda (1973)
61. *Mon amie Nane* Paula-Jeana Touleta (1905)
60. *Passion fixe* Philippe'a Sollersa (2000)
59. Opowiadania Dorothy Parker (1922–1955)
58. *Un petit bourgeois* i *Le Musée de l'Homme* François Nourissiera (1963 i 1978)
57. *Zwrotnik Raka* i *Zwrotnik Koziorożca* Henry'ego Millera (1934 i 1938)
56. *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa (1928–1940, publikacja 1967)
55. *Histoire d'amour* i *Promenade* Régisa Jauffreta (1998 i 2001)

54. Dzieła poetyckie Jeana Cocteau (1918–1962)
53. *Journal* Marca-Édouarda Nabe’a (1983–1990)
52. *Czy to jest człowiek* Prima Leviego (1947)
51. *Futbolowa gorączka* Nicka Hornby’ego (1992)
50. *Un pedigree* Patricka Modiano (2005)
49. *NovöVision* Yves’a Adriena (1980)
48. *The Road Home* Jima Harrisona (1998)
47. *Le Diable et la Licorne* Jeana-Pierre’a George’a (2004)
46. *Un bien fou* Erica Neuhoffa (2001)
45. *Ange Vincent* Jeana-Claude’a Pirotte’a (2001)
44. *Cosmopolis* Dona DeLillo (2003)
43. Pierwsza płyta grupy Téléphone (1977)
42. *Journal* Valery’ego Larbauda (1901–1935)
41. *Lęk i odraza w Las Vegas* Huntera S. Thompsona (1971)
40. *Good Morning, Midnight* Jean Rhys (1939)
39. *Łaskawe* Jonathana Littella (2006)
38. *Odchodzę* Jeana Echenoza (1999)
37. *Everyman* Philipa Rotha (2006)
36. *Les jolies choses* Virginie Despentes (1998)
35. *W drodze* Jacka Kerouaca (1957)
34. *Saltwater* Charlesa Simmonsa (1998)
33. *Jäniksen vuosi* Arta Paasilinny (1975)
32. *La vie de Patachon* Pierre’a de Régnier (1930)
31. *Higiena mordercy* Amélie Nothomb (1992)
30. *La Femme riche* Patricka Bessona (1993)
29. *Dichtung und Wahrheit, an unwritten poem* W.H. Audena (1959)
28. *Solde* Bernarda Franka (1980)
27. *Dziewięć opowiadań* J.D. Salingera (1953)
26. *Dziewczęta* Henry’ego de Montherlant (1936)
25. *Piana dni* Borisa Viana (1947)

24. *Brèves de comptoir* Jeana-Marie Gourio (od 1987)
23. *Chroniques de „La Montagne”* Alexandre’a Vialatte’a (1952–1971)
22. *Przekleństwa niewinności* Jeffreya Eugenidesa (1993)
21. *Kobiety* Charlesa Bukowskiego (1993)
20. *Rose poussière* Jeana-Jacques’a Schuhla (1972)
19. *Des bleus à l’âme* Françoise Sagan (1972)
18. *Maudit manège* Philippe’a Djiana (1986)
17. *Śniadanie u Tiffany’ego* Trumana Capote (1958)
16. *Ivre du vin perdu* Gabriela Matzneffa (1981)
15. *Autoportrait* Édouarda Levégo (2005)
14. *La Chambre bleue* Georges’a Simenona (1964)
13. *Nicolas Pages* Guillaume’a Dustana (1999)
12. *Chéri* i *Le Blé en herbe* Colette (1920 i 1923)
11. *Skóra* Curzia Malapartego (1949)
10. *The Crack-up* Francisa Scotta Fitzgeralda (1936)
9. *Rzeczy* Georges’a Pereca (1965)
8. *Platforma* Michela Houellebecqa (2001)
7. *Buszujący w zbożu* J.D. Salingera (1951)
6. *Contrerimes* Paula-Jeana Touleta (1921)
5. *Jasne światła wielkiego miasta* Jaya McInerneya (1984)
4. *L’Humeur vagabonde* Antoine’a Blondina (1955)
3. *Mokradła* André Gide’a (1895)
2. *Rok miłości* Paula Nizona (1981)
1. *American Psycho* Breta Eastona Ellisa (1991)

Moja top 1000

Przypisy

Tytuł oryginału: PREMIER BILAN APRÈS L’APOCALYPSE

Opracowanie redakcyjne: MIROSŁAW GRABOWSKI
Korekta: ELŻBIETA JAROSZUK, JANINA ZGRZEMBSKA
Projekt okładki: TOMASZ LEC
Skład i łamanie: PLUS 2 Witold Kuśmierczyk

Copyright © Éditions Grasset & Fasquelle, 2011
For the Polish edition
Copyright © 2014, Noir sur Blanc, Warszawa

ISBN 978-83-7392-507-6

Oficyna Literacka Noir sur Blanc Sp. z o.o.
ul. Frascati 18, 00-483 Warszawa
e-mail: nsb@wl.net.pl
księgarnia internetowa: www.noirsurblanc.pl

Konwersja: eLitera s.c.

– Mój Boże! Mój Boże! Jakżeż niewiele książek, do których dałoby się wrócić jeszcze! – wzdychał des Esseintes, popatrując na sługę, co zszedł z drabinki i odsunął się na bok, aby pan mógł ogarnąć wzrokiem wszystkie półki.

J.K. Huysmans, *Na wspak*, 1884,
w przekładzie Juliana Rogozińskiego

Dla Chloë, która czyta szybciej niż ja

MAKING-OF

Książki to papierowe tygrysy o zębach z kartonu, zmęczone bestie, które wkrótce same zostaną pożarte. Po co upierać się przy czytaniu czegoś takiego? Tych delikatnych, łatwopalnych kartek, zszytych, zadrukowanych, bez baterii. Jesteś archaizmem, o stara książko, która wkrótce pożółkniesz, koszmarze przeprowadzek, siedlisko kurzu, spowalniaczu czasu, fabryko milczenia. Przegrałaś wojnę o gusta[1]. Czytelnicy książek papierowych to starzy maniacy, z każdym dniem coraz starsi, z każdym dniem – coraz bardziej maniakalni. Wolą pieścić tomiszcze, wąchać je, robić notatki na marginesach, odkładać i z powrotem brać do ręki, nieważne gdzie, nieważne kiedy – bez konieczności podłączania go do prądu. Tragedia stetryczałości. Już samo to, że czytamy tekst na papierze, kwalifikuje nas na stos, z czym zgodziłby się Montag w *451° Fahrenheita* Raya Bradbury'ego, powieści science fiction, która w 1953 roku przewidziała nasz dzisiejszy świat. Świat, gdzie książki papierowe są zakazane, a strażakom piromanom płaci się za ich palenie. Jedynym punktem, w którym Bradbury, zaślepiony wspomnieniem o nazistowskich stosach, się pomylił, był sam ogień: przemysłowcy dostrzegli, że przemiał jest znacznie dyskretniejszy od komina. Reszta przepowiedni właśnie się sprawdza: za kilka lat papierowe tygrysy zostaną całkowicie zastąpione przez płaskie ekrany, własność trzech koncernów amerykańskich (Apple, Google i Amazon), jednego japońskiego (Sony) i jednego francuskiego (Fnac).

Trzymacie w rękach papierowego tygrysa, który się nie „zdematerializował" i który ma nawet zamiar jeszcze trochę pokąsać. Chce bronić swoich pobratymców, krewnych i dobrodziejów: inne stare bestie zagrożone wyginięciem i budzące mniej więcej taki sam lęk jak

stos porzuconych na strychu pluszowych maskotek. Książka papierowa – jak zapewne pamiętacie – została wynaleziona przez Niemca o nazwisku Jan Gutenberg niespełna sześć stuleci temu. Nowożytna powieść pojawiła się niewiele później dzięki Rabelais'mu, a potem Cervantesowi. Można zatem wydedukować, że w następstwie śmierci książki papierowej nadejdzie koniec powieści: te dwa zjawiska były ze sobą powiązane. Lektura powieści wymagała czasu, fotela i woluminu (przedmiotu w okładce, złożonego z przewracanych papierowych kartek). Spróbujcie przeczytać *W cieniu zakwitających dziewcząt*, klikając w iPada – wtedy pogadamy. Pomysłodawcy książki elektronicznej tak bardzo nie wierzą w powieść, że tekst Prousta dostępny on-line jest naszpikowany pomyłkami, literówkami, błędami interpunkcyjnymi: najwyraźniej ci, którzy twierdzą, iż za sprawą jego cyfryzacji dotrą do większej rzeszy czytelników, nie przeczytali go ponownie po przepisaniu. Zastąpienie książki papierowej lekturą tekstu z ekranu da początek innym formom wypowiedzi. Będą one być może interesujące (interaktywność, hipertekst, tło dźwiękowe lub muzyczne, ilustracje w technice 3D, przekaźniki wideo...), ale to już nie będzie powieść w tym znaczeniu, w jakim rozumiemy ją my, marudni czytelnicy, staromodni histerycy, niedzisiejsi bibliofile.

Przyznaję, że jestem zdumiony atmosferą globalnej obojętności, w jakiej odbywa się ta apokalipsa. Trawestując to, co mówił Michaux o człowieku: powieść wydana na papierze to był mimo wszystko ktoś. Dzięki pierwszym powieściom, kartkowanym w wieku dojrzewania, mogłem uciec od rodziny, od świata zewnętrznego i być może – nieświadomie – od bezsensu całego wszechświata. Sartre pisze w *Słowach*, że „chęć do pisania tai w sobie odmowę życia”[2]. Sądzę, że to samo można powiedzieć o czytaniu książek papierowych: skupienie pomagało mi uciec od rzeczywistości albo raczej zapełniało niewyrażalną pustkę... brak Boga? odejście ojca? nieśmiałość wobec dziewczyn? Wielogodzinna lektura powieści dawała mi coś w rodzaju nadrzędnej wolności. Była sposobem na przeniesienie się do życia innego niż moje własne, piękniejszego i bardziej ujmującego. Do

równoległego, barwnego świata. To była mniej chaotyczna rzeczywistość, schemat poznawczy pozwalający odkodować istnienie. Utopia – jeszcze cudowniejsza niż masturbacja.

Owszem, wszyscy i wszędzie opowiadają historie: telewizja aż kipi od seriali, amerykańskie kino zapanowało nad światem, gry wideo oferują nam nawet możliwość przemiany w bohatera poddawanego – za jednym ruchem joysticka – tym samym próbom co Odyseusz. Ale jakie jest miejsce papierowej powieści w tej epoce, która ugina się pod ciężarem storytellingu? Teoretycy nouveau roman mieli trochę słuszności, rozmyślając nad anachronicznością bohatera literackiego i impasem klasycznej narracji. Już w 1936 roku Scott Fitzgerald, dostrzegłszy, że słowo pisane przegrało walkę z miażdżącą dominacją obrazu, ubolewał w *The Crack-up*: „Zrozumiałem, że powieść, która w czasach mojej dojrzałości stanowiła najsolidniejszy i najbardziej elastyczny nośnik do przekazywania emocji i myśli istoty ludzkiej, teraz podporządkowuje się mechanicznej i wspólnotowej sztuce, niezdolnej – ani w rękach handlarzy z Hollywood, ani rosyjskich idealistów – odzwierciedlić niczego innego, jak tylko najbanalniejszą myśl, najbardziej oczywiste emocje”. Przyznajmy, że niezbyt uprzejmie potraktował dziesiątą muzę. Zadajmy to pytanie inaczej: w jaki sposób książka papierowa może konkurować ze światem audiowizualnym, skoro człowiek Zachodu spędza średnio trzy godziny dziennie przed telewizorem? Momentami wydaje mi się, że pierwsza wielka powieść w historii (*Don Kichot*) opisuje bardzo precyzyjnie walkę podjętą u progu trzeciego tysiąclecia przez kilku niezłomnych w celu obrony literatury. Wiedzcie, że piszę ten wstęp uzbrojony w lancę i w hełmie na głowie.

Pietro Citati i George Steiner twierdzą, że powieść umarła albo przynajmniej jest w stanie skrajnego wyczerpania. Że zatoczyła koło. Prawdą jest, że wymyślając fikcyjne postaci, zapełniamy dodatkowo już i tak przeludnioną planetę. Ta opinia jest w modzie: pesymizm to estetyka na czasie; być może ja też mu się poddaję, bo jestem facetem

ulegającym wpływom. Dziwne jest to, że ci sami erudyci egzegeci twierdzą, iż wydaje się za dużo powieści. Z jednej strony powieść umiera, z drugiej – jest zbyt żywotna? Tkwi w tym pewien paradoks. A może powieść zapada się pod własnym ciężarem? Ja wolę nadzieję, jaką dał nam w 2010 roku Mario Vargas Llosa na swoim odczycie noblowskim, którego liryzm w czasach, gdy wbijamy Gutenbergowi nóż w plecy, wcale nie wydaje mi się śmieszny: „Musimy nadal marzyć, czytać i pisać, bo to najskuteczniejszy sposób, jaki znaleźliśmy, by ulżyć sobie w naszym nietrwałym położeniu, przezwyciężyć niszczycielskie działanie czasu i sprawić, by to, co niemożliwe, stało się możliwe". Oczywiście Vargas Llosa nie broni papierowych tygrysów, ale i tak włączam go do swojej drużyny (Mario, chcę być pańskim Sanczo Pansą), ponieważ papier wydaje mi się mniej „nietrwały" niż e-book-na-ekranie-dotykowym-w-wysokiej-rozdzielczości-z-cyfrowym-podświetlaniem, przestarzały dwa dni po wyprodukowaniu.

Książka wydrukowana na papierze była – jak przypomina Umberto Eco – wynalazkiem idealnym. Prostym, oszczędnym, przenośnym, poręcznym i trwałym. Dlaczego mielibyśmy pozbywać się tak doskonałego przedmiotu? Popełniłem osiem papierowych powieści, ponieważ mimo wszystko zachowałem wiarę. Jestem przekonany, że pisanie przyniosło mi ratunek, dając złudzenie sensu w otaczającym mnie chaosie. Powieściopisarz jest eremitą, który tworzy sobie własne społeczeństwo, lecz przede wszystkim kimś, kto próbuje usprawiedliwić swoje istnienie: zniekształca własne życie, żeby wyobrazić sobie nowe, a pisanie powieści daje mu poczucie użyteczności, obecności, zorganizowania. Wymyśla życie, z którego wychodzi obronną ręką, w którym czuje się bardziej u siebie. Nawet te z moich powieści, które nie były tak do końca autobiograficzne, zmuszały mnie do poznania, kim naprawdę jestem. To było jak psychoanaliza – tylko tańsza i bardziej żałosna: nie leczyła. Zadaniem powieści jest pogarszanie istniejącego stanu. Powieść zawsze pozostanie korektą odbitek próbnych. Powieść dała mi wymówkę, dzięki której nie zostałem usatysfakcjonowanym

kretynem. Czy to odnosi się również do powieści cyfrowej? Czy szczerze uważacie, że odkąd mp3 zastąpiło płytę, słuchacie muzyki z tą samą uwagą co dawniej? Czy dostępność, natychmiastowość, uniwersalność, darmowość nie odbierają nam apetytu? Przypomnijmy sobie uczucia, jakie budziło w nas myszkowanie po księgarniach, wystawanie przed witrynami, pragnienie jakiejś książki i świadomość, że nie dostaniemy jej natychmiast. Na powieść trzeba było sobie zasłużyć: dopóki nie zaczęła być dostępna w Internecie, jej zdobycie wymagało od nas wysiłku fizycznego. Należało wyjść z domu, żeby wybrać książkę w miejscu pełnym osamotnionych marzycieli, później stanąć w kolejce, żeby za nią zapłacić, posyłać wymuszone uśmiechy nieznajomym cierpiącym na tę samą dolegliwość co my, a później zanieść swoją zdobycz w ręce lub w kieszeni do domu, wagonu metra czy na plażę. Powieść na papierze była ową sztuczką magiczną, dzięki której człowiek aspołeczny zamieniał się w światowca, a potem znów w odludka. Zmuszała go, by pozostał przez chwilę – och, niezbyt długo, ale przez chwilę na pewno – sam na sam ze sobą. Papierowej powieści nie pisało się tak jak skryptu w Wordzie. Tekstu na kartkach nie czytano tak jak słów na ekranie. Piórem pisano inaczej niż na klawiaturze. W pisaniu i czytaniu tekstów na papierze była pewna powolność, która dodawała tym czynnościom szlachetności: sprowadzając wszystkie formy pisarstwa do jednego poziomu, ekran czyni je wymienialnymi. Geniusz zajmuje miejsce w jednym szeregu ze zwykłym blogerem. Lew Tołstoj i Katherine Pancol stają się identyczni, wtopieni w ten sam przedmiot. Ekran jest... komunistyczny. Wszyscy skupiają się tu pod tym samym szyldem, wypisanym tą samą czcionką: proza Cervantesa trafia do tego samego szeregu co Wikipedia. Każda rewolucja ma na celu wyniszczenie arystokracji.

Weźmy konkretny przykład: czytanie w samolocie. Gdy ładna dziewczyna, siedząca na fotelu obok, przewraca stronice papierowej powieści, zawsze zdołamy dostrzec tytuł czytanej przez nią książki. A gdy czyta ją na tablecie, widzimy tylko logo w kształcie

nadgryzionego jabłka. Wolałem, gdy niedbale rozkładała na podłokietniku białą okładkę *Amants, heureux amants*... W papierowej książce piękny był sam jej wyjątkowy charakter, jej – za każdym razem inna – okładka i wygląd. Każda powieść była cennym przedmiotem: pisanie było tworzeniem tego przedmiotu, szlifowaniem go, wyobrażaniem go sobie, marzeniem o nim – tak jak to robi rzeźbiarz ze swoim dziełem. Zawsze pisałem, fantazjując o efekcie końcowym, o formacie, kształcie, zapachu książki. Zawsze odczuwałem potrzebę wizualizowania okładki, tytułu i, ma się rozumieć, swojego nazwiska, wypisanego tłustym drukiem na honorowym miejscu. Czytanie (bądź pisanie) na tablecie jest jak trzymanie w rękach portu transferowego, miniaturowego dworca, przez który przewijają się dzieła – przejściowe i wymienne. Każda papierowa książka jest inna; czytnik jest zawsze taki sam, nie zmienia formatu przy każdej nowej powieści. Niezależnie od tekstu, jaki czytacie (albo piszecie), zawsze będzie identyczny: w waszych rękach *Kwiaty zła* będą miały ten sam ciężar co *Oblubienica Pana*.

Inna apokalipsa: śmierć pięknego gestu. Czy szczerze uważacie, że czytanie papierowej książki jest taką samą czynnością jak klikanie w ekran dotykowy? Czytanie wyjątkowego przedmiotu połączone z przewracaniem rzeczywistych kartek – czyli FIZYCZNE śledzenie intrygi – nie ma absolutnie nic wspólnego z przesuwaniem palca wskazującego po zimnej powierzchni, nawet jeśli firma Apple miała na tyle dużo wyczucia, iż wprowadziła funkcję szelestu papieru, uruchamianą za każdym razem, gdy czytnik elektroniczny zmienia stronę (szczegół, który przy okazji zdradza kompleks niższości bojowników cyfryzacji). Pamiętamy, jak Julian Sorel bierze za rękę panią de Rênal, bo książka, ów papierowy przedmiot, umożliwiała nam PODĄŻANIE ku tej apoteozie. Niemalże WIZUALIZOWALIŚMY ją sobie, przewracając każdą kolejną stronę powieści, a tymczasem Julian opracowywał strategię uwodzenia. Każda papierowa powieść, którą przeczytałem, odcisnęła się w mojej pamięci wzrokowej. Wdychałem

woń papieru i nachodziły mnie reminiscencje bibliotek miejskich pachnących linoleum, zmysłowe wspomnienia o oparach wosku z parkietu w willi Navarre w Pau; zapach papieru sprawiał, że podróżowałem w czasie i przestrzeni ku bujanemu fotelowi dziadka, w którym półleżałem, marząc. Włókna roślinne, tworzące fakturę papieru, świeża farba drukarska i jej wyrafinowane wyziewy... Czym pachnie książka elektroniczna? Metalem.

Czytanie papierowych stronic stanowiło wyprawę, było jak odcyfrowywanie obcego świata; stawaliśmy się eksploratorami, alpinistami ludzkich umysłów. Lektura papierowych stronic była czymś więcej niż rozrywką, była zwycięstwem; pamiętam, z jaką dumą zamykałem *Blaski i nędze życia kurtyzany* czy *Zbrodnię i karę*: no i już, skończyłem, wiedziałem wszystko o Rastignacu czy Raskolnikowie, zatrzaskiwałem ich fikcyjne żywoty na swoich kolanach, czując satysfakcję z wykonanego zadania. Czytnik elektroniczny czyni z nas nie czytelników, którzy przemieszczają się po tym czy innym tomie, zagłębiają w obcy świat, żeby uciec od rzeczywistości, lecz zblazowanych konsumentów, rozproszone automaty, niecierpliwych przyciskaczy, nieuważnych klikaczy. Ryzyko ADD (Attention Deficit Disorder), czyli syndromu dekoncentracji, który dotyka coraz więcej ofiar komputerów, zwiększa się, gdy czytamy na tablecie, na którym jednocześnie sprawdzamy mejle, filmiki, piosenki, czaty, posty, alerty, skype’y, tweety, bipy i blurpy, nie mówiąc już o wirusach i awariach, przerywających monolog wewnętrzny Molly Bloom. Wkrótce nie będziemy w stanie zagłębiać się w meandry mózgów geniuszy, bo nasze własne będą przeciążone, bierne albo po prostu się zawieszą. Paul Morand (na długo przed wynalezieniem iPada) niepokoił się w swoim *Journal inutile*:

„Koncentracja: trzeba by jej uczyć dzieci, prowadzić lekcje z koncentracji; i mnemotechniki (jezuici zrozumieli to jako jedyni).

Osiągamy sukces tylko wówczas, gdy myślimy o jednej rzeczy naraz – niezależnie od tego, czy jest to bohater powieści, czy majątek do zbicia”.

Ponad dziesięć lat temu, w 2001 roku, czyli na długo przed literackim końcem świata, wpadłem na pomysł skomentowania pięćdziesięciu książek stulecia, wybranych przez Francuzów (w ramach sondażu przeprowadzonego przez „Le Monde” i Fnac). Są to:

1. *Obcy* Alberta Camusa (1942)
2. *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta (1913–1927)
3. *Proces* Franza Kafki (1925)
4. *Mały książę* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego (1943)
5. *Dola człowiecza* André Malraux (1933)
6. *Podróż do kresu nocy* Louisa-Ferdinanda Céline’a (1932)
7. *Grona gniewu* Johna Steinbecka (1939)
8. *Komu bije dzwon* Ernesta Hemingwaya (1940)
9. *Mój przyjaciel Meaulnes* Alain-Fourniera (1913)
10. *Piana dni* Borisa Viana (1947)
11. *Druga płeć* Simone de Beauvoir (1949)
12. *Czekając na Godota* Samuela Becketta (1953)
13. *Byt i nicość* Jeana-Paula Sartre’a (1943)
14. *Imię róży* Umberta Eco (1981)
15. *Archipelag Gułag* Aleksandra Sołżenicyna (1973)
16. *Słowa* Jacques’a Préverta (1946)
17. *Alkohole* Guillaume’a Apollinaire’a (1913)
18. *Błękitny lotos* Hergégo (1936)
19. *Dziennik* Anny Frank (1947)
20. *Smutek tropików* Claude’a Lévy-Straussa (1955)
21. *Nowy, wspaniały świat* Aldousa Huxleya (1932)

22. *Rok 1984* George’a Orwella (1948)
23. *Asteriks* Goscinny’ego i Uderza (1959)
24. *Łysa śpiewaczka* Eugène’a Ionesco (1950)
25. *Trzy rozprawy z teorii seksualnej* Zygmunta Freuda (1905)
26. *Kamień filozoficzny* Marguerite Yourcenar (1968)
27. *Lolita* Vladimira Nabokova (1955)
28. *Ulisses* Jamesa Joyce’a (1922)
29. *Pustynia Tatarów* Dina Buzzatiego (1940)
30. *Fałszerze* André Gide’a (1925)
31. *Huzar na dachu* Jeana Giono (1951)
32. *Oblubienica Pana* Alberta Cohena (1968)
33. *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Marqueza (1967)
34. *Wściekłość i wrzask* Williama Faulknera (1929)
35. *Teresa Desqueyroux* François Mauriaca (1927)
36. *Zazi w metrze* Raymonda Queneau (1959)
37. *Verwirrung der Gefühle* Stefana Zweiga (1926)
38. *Przeminęło z wiatrem* Margaret Mitchell (1936)
39. *Kochanek lady Chatterley* D.H. Lawrence’a (1928)
40. *Czarodziejska góra* Tomasza Manna (1924)
41. *Witaj, smutku* Françoise Sagan (1954)
42. *Milczenie morza* Vercorsa (1942)
43. *Życie instrukcja obsługi* Georges’a Pereca (1978)
44. *Pies Baskerville’ów* Arthura Conan Doyle’a (1902)
45. *Pod słońcem szatana* Georges’a Bernanosa (1926)
46. *Wielki Gatsby* Francisa Scotta Fitzgeralda (1925)
47. *Żart* Milana Kundery (1967)
48. *Pogarda* Alberta Moravii (1954)
49. *Zabójstwo Rogera Ackroyda* Agathy Christie (1926)

50. *Nadja* André Bretona (1926)

Widząc, jak w atmosferze ogólnej obojętności (albo przyzwolenia) zbliża się dematerializacja, postanowiłem ułożyć nową listę XX wieku – listę SWOICH STU ULUBIONYCH KSIĄŻEK, KTÓRE TRZEBA PRZECZYTAĆ NA PAPIERZE, ZANIM BĘDZIE ZA PÓŹNO. Francuska top 50 z 2000 roku nawet mi się podobała: to zestawienie eklektyczne, sprawiedliwe, zrównoważone, ale ma poważną wadę: nie jest moim zestawieniem, tylko waszym! Naszła mnie ochota, by ułożyć inną „listę przebojów ostatniego stulecia" – bardziej subiektywną, niesprawiedliwą, kulawą, intymną. A także bardziej aktualną, bo uważam za akt zbrodniczy obronę pisarzy wyłącznie nieżyjących, czyli tych, którzy nie potrzebują już naszej pomocy. Wiele zawdzięczam swoim współczesnym: nie rozumiem, dlaczego niektórzy historycy literatury karzą pewnych autorów za to, że jeszcze żyją. Jak zauważał Valery Larbaud w *Ferminie Márquez* w 1911 roku: „Panowie wychowawcy, którzy z powieści skonfiskowanych uczniom kompletują sobie biblioteki, twierdzą, że autor zaczyna przejawiać talent dopiero w siedemdziesiąt pięć lat po śmierci"[3]. Nie mam w sobie tyle cierpliwości, by czekać na werdykt potomnych. Zaletą żyjących autorów jest to, że można się z nimi spotkać, zostać ich kumplem albo wrogiem, zapytać o metodę pracy i (ewentualnie) wysłuchać ich odpowiedzi, pozostawać pod ich wpływem, porównywać się z nimi, oceniać się nawzajem, kłócić, godzić, chodzić z nimi do łóżka, a nawet na nich narzygać. O sporej części autorów cytowanych w mojej hitparadzie nie wspomniano w żadnym eseju literackim. Zamiast proponować hierarchię alternatywną (wszelkie klasyfikacje artystyczne są z definicji fałszywe, bo sztuka to nie wyścigi konne), książka ta ma na celu zaprowadzenie sprawiedliwości: po śmierci Prousta, Céline'a, Sartre'a i Camusa literatura francuska spoczęła na laurach, lecz obudziła ją pewna liczba autorów zagranicznych i na planetarnym bazarze zwanym globalizacją narodziła się nowa banda francuskich pisarzy. To pokolenie – Besson,

Carrère, Despentes, Houellebecq, Jauffret, Moix, Nothomb, Pille etc. – powoli zaczyna zyskiwać rozgłos na całym świecie: dlatego w 2010 roku Nagroda Goncourtów i Prix Renaudot budziły większe poruszenie niż zazwyczaj[4]. Niniejszym po raz pierwszy wszyscy oni (Francuzi i cudzoziemcy) zostali zebrani w jednym miejscu przez swojego skromnego kolegę po fachu, który w wyniku własnej chaotycznej agitacji zdołał sprawić, że odkryto dla świata niektórych z nich.

Wybór swoich stu ulubionych książek jest jak określenie samego siebie: ta nowa lista wiele mówi na temat mojego wtórnego analfabetyzmu. Można powiedzieć, że ta biblioteczka z masy papierowej to chromy panteon stworzony przez krytyka z bożej łaski, ale przede wszystkim jest to obraz życia roztrzepanego czytelnika samouka. Oczywiście w moim *Dernier inventaire avant liquidation* (Ostatni inwentarz przed likwidacją), opublikowanym w 2001 roku, figurowało wielu autorów, których uwielbiam (Apollinaire, Nabokov...), i kilkoro, których spotkałem (Sagan, Kundera). Żeby nie powtarzać się niczym zgrzybiały starzec, wykluczyłem ich z tego nowego „klubu stu”. Nie licząc Gide’a i Sagan, Pereca i Viana, Hemingwaya i Fitzgeralda, bo zawsze potrzeba wyjątków, żeby potwierdzić regułę, i nie ma nic bardziej smakowitego aniżeli naruszanie praw, które sami nieopatrznie ustanowiliśmy, zwłaszcza gdy po raz pierwszy mamy okazję rzucać nazwiskami z własnej bandy. Tak, to wszystko ich wina, to oni za to odpowiadają, są współwinni moich występków – wrócę do tego w konkluzji.

Pozwólcie mi uściślić, że wybór mojej setki nie jest w żadnym wypadku wynikiem kaprysu. Podszedłem do tego w sposób naukowy. Aby podjąć decyzję o ostatecznej klasyfikacji swojej papierowej biblioteki, wystawiłem oceny od jednego do dziesięciu setkom dzieł opublikowanych w latach 1895–2010, a następnie uporządkowałem je w swym baskijskim domu według otrzymanej średniej. Algorytm, który umożliwił mi wypośrodkowanie rezultatów, jest tak skomplikowany, że

ten, dzięki któremu czwartego lutego 2004 roku Mark Zuckerberg stworzył Facebook, to przy nim betka. Jako uczony niemający nic do ukrycia bez wahania ujawniam wam swoją metodę pracy. Oto dziesięć oficjalnych kryteriów, którymi posługiwałem się podczas selekcji:

10 WARUNKÓW, KTÓRE WEDŁUG MNIE POWINNA SPEŁNIAĆ KSIĄŻKA, BY MOŻNA JĄ BYŁO POKOCHAĆ

1. WYGLĄD AUTORA (ZACHOWANIE ALBO STYL UBIERANIA SIĘ)
2. HUMOR (PUNKT ZA KAŻDY WYBUCH ŚMIECHU)
3. ŻYCIE PRYWATNE AUTORA (NA PRZYKŁAD – MOCNY PUNKT, JEŻELI POPEŁNIŁ SAMOBÓJSTWO W MŁODOŚCI)
4. EMOCJE (PUNKT ZA KAŻDĄ URONIONĄ ŁZĘ)
5. CZAR, WDZIĘK, TAJEMNICZOŚĆ (GDY MÓWISZ „OCH, JAKIE TO PIĘKNE!”, NIE BĘDĄC W STANIE WYJAŚNIĆ DLACZEGO)
6. OBECNOŚĆ ZABÓJCZYCH AFORYZMÓW, USTĘPÓW, KTÓRE MA SIĘ CHĘĆ WYNOTOWAĆ ALBO WYKUĆ NA PAMIĘĆ (PUNKT ZA KAŻDY CYTAT WYWIERAJĄCY WRAŻENIE NA KOBIETACH)
7. ZWIĘZŁOŚĆ (DODATKOWY PUNKT, JEŻELI KSIĄŻKA MA MNIEJ NIŻ STO PIĘĆDZIESIĄT STRON)
8. SNOBIZM, AROGANCJA (MOCNY PUNKT, JEŚLI POSTAĆ AUTORA OWIANA JEST TAJEMNICZYM MITEM, DWA – JEŚLI AUTOR PISZE O LUDZIACH, KTÓRYCH NIE ZNAM, TRZY – JEŚLI AKCJA ROZGRYWA SIĘ W MIEJSCACH, DO KTÓRYCH NIE MA ŁATWEGO DOSTĘPU)
9. ZŁOŚLIWOŚĆ, ROZDRAŻNIENIE, GNIEW, WYSYPKA (PUNKT, JEŚLI NASZŁA MNIE OCHOTA, BY WYRZUCIĆ KSIĄŻKĘ PRZEZ OKNO)
10. EROTYZM, ZMYSŁOWOŚĆ PROZY (PUNKT W PRZYPADKU EREKCJI, DWA – W PRZYPADKU ORGAZMU BEZ UŻYCIA RĄK)

Mam nadzieję, że te nowe kryteria zrewolucjonizują nauczanie literatury w gimnazjach i liceach. Po wielu miesiącach wykrętów, poprawek i odwracania kota ogonem – co mój wydawca przypłacił utratą resztek włosów – chciałbym pocieszyć wszystkich żyjących pisarzy, którzy nie figurują na tej liście: jeżeli *Bilans* spodoba się innym papierożercom, łysy Manuel będzie się domagał drugiego tomu, w którym – jeśli tylko macie talent – automatycznie się znajdziecie, a jeśli go nie macie – nie będzie mi przeszkadzało, że się na mnie obrazicie. Uściślę przy okazji, że autorzy pracujący w wydawnictwie Grasset zostali z góry wykluczeni (Bernardzie, Charles'u, Jeanie-Paulu, przykro mi, deontologia to brudna dziwka). Oto zatem sto książek XX wieku, które znalazły się na moim stoliku nocnym – inwentarz równie szalony jak sto dni Napoleona i po dwakroć bardziej prywatny niż „lista dwustu rodzin"[5].

O czytelniku w wersji vintage, o papierowy bukinisto, który zapodziałeś się gdzieś tam, na strychu, o dzielny toksykomanie, uzależniony od najbardziej zagrożonego narkotyku na świecie, o obrońco zawilgoconych ksiąg, o cudowny literacki autysto, o ty, który ocalasz inteligencję od zapomnienia – obyś nigdy się z tego nie wyleczył. Nie przestawaj wielbić łakomych papierowych tygrysów, póki jeszcze jest na to czas. Pewnych tytułów z tej listy już nie uświadczysz w księgarniach, inne są na wymarciu, a za kilka lat wymrą i same księgarnie – za dużo dziś wokół Montagów. Spieszmy się kolekcjonować w ukryciu owe relikty. Ocalmy kilku wybrańców, którzy wciąż mogą nimi być. Zahamujmy postęp głupoty, proszę was. Cyfrowy kacie, powstrzymaj się jeszcze przez chwilę. Proszę, pozwól mi dokończyć tę stronę, doczytać ostatni rozdział, jak skazańcowi pozwala się wypalić ostatniego papierosa, a Japończykowi – czekać w papierowym domku na nadejście tsunami. Obojętność uśpionych nie oznacza, że to, co się dzieje, jest błahe. Wchodzimy miękko w apokalipsę amnezji i wulgarności. Skoro piszę – robię to dzięki kawałkom papirusu, między którymi zawsze kryła się bratnia dusza. Z powodu Jaya i Breta, z powodu Blondina, Touleta, Dustana... I to

właśnie wobec tych cennych przedmiotów powinniście odczuwać – zgodnie z tym, co sądzicie o moim mikroskopijnym kamieniu węgielnym – wdzięczność albo niechęć.

F.B.

Ostatnie uściślenie: *Pierwszego bilansu po apokalipsie* nie można ściągnąć z żadnej strony internetowej. Wszelkie wersje dostępne na nośniku innym niż papier są zatem fałszywe bądź pirackie. Każdy, kogo przydybię na czytaniu tego z ekranu, ma ode mnie w ryj. Zrozumiano?!

nr 100

1979

Christiana Krachta (2001)

Rok 1979 był dziwny: to rok drugiego krachu paliwowego. Był to rok, w którym skończył się bal szacha Iranu, ale także wielu ludzi Zachodu. Niemieckojęzyczną książkę *1979* wydano po francusku pod tytułem *Fin de party* (Koniec party[6]). Giscardowi zostały już tylko dwa lata prezydentury. Słowa „kryzys gospodarczy” weszły do języka potocznego. Akcja powieści szwajcarskiego pisarza „pop” Christiana Krachta kończy się w tym przełomowym roku, ponieważ jest to rok utraty niewinności i koniec konsumpcyjnej utopii. The Stooges i Serge Gainsbourg celebrowali rok 1969; *1979* to tytuł piosenki The Smashing Pumpkins, której słowa brzmią: *We don’t even care as restless as we are / We feel the pull in the land of a thousand guilts* – nawet ładne, chociaż za bardzo nie wiem, co chcieli przez to powiedzieć.

W 1979 roku World Trade Center świętował szóste urodziny. W książce *1979* dwóch antypatycznych globtroterów, aroganckich i cynicznych turystów, trafia do Teheranu w sam środek rewolucji islamskiej. Szukają pośledniego hotelu. Christopher jest chory, ale przemierza miasto w butach marki Berluti, wypatrując dekadenckiej imprezy, na której będzie mógł pić ormiański koniak i palić jointy. Jego kumpel jest dekoratorem wnętrz i nosi sandały. „– Noszenie sandałów, dear, jest jak policzek wymierzony burżuazji. – Zdzira – odpowiada Christopher”. I nagle wszystko się zmienia, atmosfera zaczyna przypominać dekadenckie filmy Viscontiego: jedna dyktatura zastępuje drugą.

Nasi dwaj bohaterowie to homoseksualiści, ale nie muzułmanie. Uzmysławiają sobie, że właśnie wstąpili na pokład „Titanica”. Wszystko upada wokół nich, ale także w nich. Rzadko miałem do czynienia z równie ryzykowną powieścią: mówienie o przypływie islamizmu w tak butnym i brudnym tonie wymagało odwagi. Ale nie to jest najgorsze: kilka rozdziałów dalej jeden z naszych bohaterów chce uciec do Tybetu i zostaje złapany przez chińskie władze. Kończy swą podróż w laogai – chińskim łagrze, gdzie przechodzi bardzo skuteczną dietę odchudzającą. *1979* – wersja „trash” *Niebiańskiej plaży* Alexa Garlanda – to amoralna, snobistyczna baśń, ekstrawagancka odyseja, łotrzykowska przygoda zepsutego Don Kichota, byłego dominanta wśród byłych zdominowanych.

To książka cenna, absorbująca i absurdalna, książka, która stawia pytania o dwóch naszych nowych wrogów: muzułmański integryzm i chiński imperializm. Zasługuje na setne miejsce w moim rankingu stu najlepszych książek XX wieku, ponieważ zapowiada koniec. Historie o globtroterach z socjety wykraczają daleko poza dzisiejsze demagogiczne gusta. Kracht opisuje koszmarny sen, podobny do rzeczywistego świata, planetę bez zwycięzców, epokę, w której istnieją wyłącznie wielcy przegrani, mający mimo wszystko swoje zasady: „Nigdy nie jadłem ludzkiego mięsa”.

Christian Kracht, życie

Christian Kracht urodził się w niemieckojęzycznej Szwajcarii w 1966 roku. Dorastał w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i na południu Francji. Długo mieszkał w Bangkoku: niewykluczone, że sam jest równie pokręcony jak jego bohaterowie. Miał zaledwie dwadzieścia dziewięć lat, gdy jego pierwsza, opublikowana w 1995 roku książka *Faserland* odniosła niebywały sukces w Niemczech. Kracht został wówczas zaliczony do autorów Popliteratur (literatury pop), wraz

z Florianem Illiesem (autorem książki *Generation Golf*) i Benjaminem von Stuckrad-Barre (autorem licznych książek, nieprzetłumaczonych we Francji[7]). Spotkałem ich wszystkich podczas pamiętnego tournée promującego moją książkę *29,99* w Niemczech. Dlaczego Francja tak słabo interesuje się szwabskim „brat packiem”? Christian Kracht jest również autorem książek *Tristesse Royale* (1999) i *Tu będę w słońcu i cieniu*[8] (2008). Powieść *1979* opublikowało we Francji (pod tytułem *Fin de party*) wydawnictwo Denoël w 2003 roku. Chociaż raz mogę napisać o współczesnym niemieckojęzycznym autorze, który nie jest taki stary jak Günter Grass ani taki dołujący jak Peter Handke, ani taki popularny jak Patrick Süskind. Nie ma mowy, bym pozbawiał się tej przyjemności.

nr 99

Un jeune homme chic

Alaina Pacadisa (1978)

Mam za złe Laurentowi Cholletowi, że w 2002 roku wznowił nakładem wydawnictwa Denoël powieść *Un jeune homme chic* (Szykowny młodzieniec). Aż do tego czasu mogłem się szczycić, że jestem jednym z niewielu burżujów z szóstej dzielnicy posiadających kultową książkę największego punk krytyka na świecie. Mogłem imponować znajomym, kładąc niedbale to tu, to tam tomik w słynnej pomarańczowej okładce ze zdjęciem autora o tłustych włosach i w krzywo założonych ray-banach, w smokingu, do którego po jednej stronie przypiął goździk, a po drugiej agrafkę. Książki stają się kultowe wyłącznie ze względów niezależnych od wartości tekstu: do tego potrzebny jest tajny nakład, nieznany autor (w miarę możliwości – nieżyjący), niemożliwy do znalezienia wydawca albo elitarna tematyka. Jedyna książka Alaina Pacadisa idealnie spełnia wszystkie te kryteria. W momencie publikacji, w 1978 roku, ów zbiorek dekadenckich wprawek autora kroniki towarzyskiej dziennika „Libération” cieszył się niewielkim powodzeniem, pomimo pamiętnego występu naćpanego autora w programie literackim *Apostrophes*. Pacadis, imprezowicz, gej, narkoman i alkoholik, zmarł uduszony przez swojego chłopaka kilka lat po wydaniu książki. Le Sagittaire – prestiżowe wydawnictwo przejęte przez literackich buntowników z lat siedemdziesiątych (Raphaëla Sorina i Gérarda Guégana) – zakończyło działalność rok później. Jeśli chodzi o temat *Un jeune homme chic*, to nie ma nic bardziej dandysowskiego: podręczne zapiski wyniszczonego somnambulika przywołują atmosferę

koncertów punkowych z 1977 roku, imprez u Kenza i Paco Rabanne'a i pomiędzy jednym a drugim nazwiskiem członków nowojorskiego kręgu Andy'ego Warhola przytaczają wypowiedzi Iggy'ego Popa i Debbie Harry. Pacadis serwuje nam leniwe, drażniące pisarstwo, mieszankę powierzchownych kolaży i naćpanej elegancji: „Odtąd będziemy mogli pokazywać światu nasze blade twarze, nasze serca w barwach ciemności, bo OUR TIME IS UP". Często naśladowany przez swoich przyjaciół (Thierry'ego Ardissona, Bayona, Patricka Eudeline), a wręcz plagiatowany przez zazdrosnych karierowiczów (Erica Dahana, Oliviera Zahma i mnie), *Un jeune homme chic* pozostaje niedoścignionym wzorem nihilistycznej, wymiotnej rozpusty, brewiarzem wszystkich zblazowanych bywalców night-clubów. Istnieją jednakże dwa teksty będące dla niego swoistą ramą. To *Rose poussière* Jeana-Jacques'a Schuhla, książka wydana sześć lat wcześniej, i *NovöVision* Yves'a Adriena – powieść o dwa lata młodsza. Jako godny uczeń Williama Burroughsa i Huntera S. Thompsona Pacadis chciał stworzyć „historię punka oglądaną od wewnątrz"; nie wiedział, że pewnego dnia ludzie będą traktować jego tekst jak świetlisty symbol zatopionej epoki.

Nikt tak naprawdę nie rozumie nocy. Ludzie, którzy codziennie chodzą do biura, którzy mają odwagę (lub obowiązek) wcześnie wstawać, nie mogą zrozumieć tych, którzy nigdy nie śpią, którzy nie robią nic przez cały dzień, bo budzą się o osiemnastej trzydzieści, śmierdzą fajkami, alkoholem i rozpaczą i ogłuszają się przez cały wieczór, uciekając przed samotnością. Ale Alain Pacadis nie tylko mówił o nocy; on przemycał poezję do prasy.

Bo właśnie temu służą autorzy kronik towarzyskich! Sądzimy, że tworzą inwentarze gwiazd, piszą dowcipne komentarze pod zdjęciami i jałowe dygresje na temat różnorakich band zalanych w trupa snobów, a tymczasem oni próbują dokonać czegoś całkiem innego: opisać lęk elit, sposób funkcjonowania nowej arystokracji, sprawić, by w gazecie, niczym pasażerowie na gapę, rozgościły się frywolny luksus i styl.

Proust, Fitzgerald, Sagan, Agathe Godard i Bertrand de Saint Vincent prowadzili tę samą walkę! Czas może skurczyć się do jednego fałszywie beztroskiego wieczoru. Pacadis po prostu – w swoim stylu naćpanego punka – pisał powieść, coś w rodzaju reportażu, w którym zawarł własną tajemnicę. Dzięki ciemnym okularom widział wszystko wyraźniej: „Srebrne powieki i księżycowa cera spacerują z miłością i śmiercią" (11 czerwca 1975); „Rzeczywistość nie istnieje, za fasadą, za pozorem jest tylko próżnia, ja nie istnieję (...) nie bardziej niż wy, którzy mnie czytacie" (czerwiec 1979).

Dziś, gdybym chciał zaszpanować przed młodymi kretynami, którzy nie znali zarośniętego „Paki", może po prostu opowiedziałbym im tę anegdotę... Pewnego wieczoru w 1985 roku natknąłem się na Alaina Pacadisa. Opierał się plecami o kolumnę na ulicy Bergère. Zalewał się łzami. Płakał, bo właśnie odmówiono mu wstępu do lokalu Le Palace. Jego ramoneska z masą jaskrawych przypinek śmierdziała wymiocinami. Prawdopodobnie zesrał się też w gacie. Wielkim nochalem pełnym glutów wciągał podniesioną z ziemi grudkę amfy. Człowiek na zawsze uosabiający to, co François Buot (w eseju, którego znaczną część poświęcił właśnie jemu) nazywał „duchem lat siedemdziesiątych", został wylany jak kloszard przez ochronę Le Palace. Fabrice Emaer już nie żył, lokal przejęli zgoła nieszykowni młodzieńcy i „Paca" przestał być tam mile widziany. Dreptał przed wejściem, bezzębny, domagając się darmowych drinków, choć wyglądał tak, jakby w każdej chwili mógł zapaść w śpiączkę. Nie byłem wówczas na tyle znany, by wprowadzić go do tej dyskoteki, której splendor on dziś symbolizuje. Akurat! Mam gdzieś splendor! – jak by powiedziała Zazi pana Queneau. Ochroniarze wykopali z lokalu strzęp człowieka! Istnieje ogromna przepaść pomiędzy legendą a rzeczywistością. Francis Scott Fitzgerald pod koniec życia: młodzi uznali go za martwego. Kerouac, Blondin, Bukowski, Thompson: parodie samych siebie. Najlepsze, co możemy zrobić dla tych wymiętych geniuszy, to – ich czytać. Bo przebywanie z nimi nie należało do przyjemności. Dawali się tłamsić

odgrywanym przez siebie postaciom, cały czas uważali, że powinni puszyć się i paradować, żeby sprostać własnej legendzie. Istnienie stawało się dla nich jarzmem; zabijały ich własne maski – to jednak beznadziejne. Jedyne, co mogłem zrobić, to odwieźć Alaina Pacadisa taksówką do domu. Zasnął, oślinił szybę. Musiałem otworzyć okno, żeby oddychać – tak strasznie śmierdział. Dotarłszy pod swój dom, ocknął się z godnością, wyprostował, wysiadając z samochodu, i nadał swoim krokom sztywność w stylu von Stroheima, charakterystyczną dla wielkich alkoholików lub prawdziwych desperatów. W swojej książce pisze: „Wstaje dzień: to sprawia, że mam ochotę umrzeć”. Kilka tygodni później na dobre zniknął z parkietu.

Alain Pacadis, życie

Urodzony w 1949 roku w Paryżu i zmarły trzydzieści siedem lat później w tym samym mieście, Alain Pacadis uosabiał styl punk: łobuzowanie, przygarbiona sylwetka, ciemne okulary nasadzone na wielki nochal, ale przede wszystkim – pisarska swoboda, jakiej nieczęsto można uświadczyć w tekstach tworzonych do prasy codziennej (od listopada 1975 roku prowadził w „Libération” kronikę *White Flash*, która później zmieniła tytuł na *Nightclubbing*). Wszyscy kronikarze, którzy wymyślają siebie na nowo w swoich artykułach, mają dług do spłacenia wobec tego niegrzecznego melomana erudyty, zdolnego cytować Baudelaire’a i Stoogesów w jednym zdaniu, człowieka, który był również świetnym rozmówcą – kontaktowym, a jednocześnie bezczelnym – autorem wywiadów ukazujących się w „Façade” i „Palace Magazine”. Dziś znamy źródło jego lęków egzystencjalnych: po samobójczej śmierci matki w 1970 roku sięgnął po twarde narkotyki i pogrążył się w towarzyskim dandyzmie. Jako gej i amator heroiny najprawdopodobniej zmarłby na AIDS, gdyby nie został uduszony – na

własną prośbę – przez swojego faceta, transseksualistę. „Żyć szybko” nie idzie, niestety, w parze z „umierać staro”.

nr 98

Kryształowy świat i *Generation „P”*

Wiktora Pielewina (1991 i 1999)

Nastały ciężkie czasy: Rosjanie cierpią z powodu ostracyzmu, a właściwie nawet rasizmu, z jakim ich traktujemy. Tak, przyznajmy, że mamy Rusków za przepitych wódą kretynów w uszankach na głowach i z kurwami w głowach, którzy tańczą kazaczoka w willach w Saint-Tropez i zalewają się łzami, licząc stracone miliardy po ostatnim krachu na giełdzie. Byli Sowieci budzą nasz uśmiech: wyobrażamy sobie, że nadają się tylko do sprzedawania kawioru albo nafty z przemytu, albo do gryzienia tłuczonego szkła i udawania upadłych arystokratów. Zapominamy, że to oni stworzyli współczesną powieść. Zatem całkiem możliwe, że ich żyjący pisarze mieliby do opowiedzenia kilka historii o tym nowym, kapitalistycznym imperium. Wiktor Pielewin przybywa w samą porę, by obalić owe przesądy, które tak naprawdę źle świadczą wyłącznie o nas. Ów histeryczny powieściopisarz dowodzi, że sztuka nie zna granic: pomyśl o rozpaczy Zachodu, pomnóż ją przez tragedię stalinizmu i napływ materializmu, a masz szansę sprawić, że Bułhakow wyjdzie z mody.

Kryształowy świat to zbiór sześciu opowiadań[9]. Łączy je szalony styl, wdzieranie się irracjonalnych elementów do świata realnego, klimat totalnego burdelu, taniec z duchami. W 1917 roku, gdy rewolucja hula w najlepsze, dwaj naćpani, ogarnięci paranoją żołnierze spotykają w Piotrogrodzie Lenina; szalona czarodziejka organizuje śluby z martwymi żołnierzami; dwie moskiewskie prostytutki wyjawiają, że dawniej należały do kadr partii...

Dzisiejsi rosyjscy powieściopisarze mają do rozwiązania następujący problem: jak opowiadać historie ludziom, którzy mają dość słuchania opowieści? Ktoś, kto przeżył upadek caratu, a później komunizmu, do tego jeszcze wybuch w Czarnobylu i eksplozję oligarchii, nie wierzy już w nic. Żaden inny naród nie doznał aż tylu rozczarowań w ciągu jednego stulecia. Rzeczywistość w Rosji jest równie niestała jak sen.

Jak zatem pisać dla takich ludzi? Wiktor Pielewin znalazł rozwiązanie: należy przedstawić świat, w którym wszystko jest równoznaczne. Wystarczy nazwać chaosem to, co Camus nazywał absurdem. Pielewin wyrzuca z siebie literaturę oniryczną i transseksualną, teksty, w których opisy permanentnych kontroli dokumentów tożsamości przetykane są majakami rodem z *Matrixa* i Tołstoja. Jego bohaterowie spędzają czas na sprawdzaniu swoich papierów, jak gdyby chcieli się upewnić, że na pewno istnieją.

Ludzie Zachodu wyobrażają sobie, że Rosjanie są zacofani, podczas gdy tak naprawdę dawno nas wyprzedzili. Nie uwierzyli w komunizm, ale nie wierzą także w kapitalizm! Myślimy, że zachwycają ich wystawy naszych sklepów, a tymczasem oni są nimi zdegustowani. Niesłusznie pogardzamy Rosjanami: to my jesteśmy naiwni. Ktoś taki jak Wiktor Pielewin może nas wiele nauczyć, bo jest jeszcze bardziej zblazowany niż my. Stracił wszystkie nadzieje, których my jeszcze nie śmieliśmy wyrazić.

Lubię też jego *Generation „P”*, powieść, której tytuł przełożono na francuski jako *Homo Zapiens*, żeby złagodzić frontalny atak na markę Pepsi: Pielewin uważa, że Rosjanie wybierali „pepsi dokładnie tak samo, jak ich rodzice wybierali Breżniewa”[10]. Stąd zabawne ostrzeżenie autora na początku książki: „Nazwy towarów i nazwiska polityków nie wskazują na istniejące realnie produkty rynkowe i odnoszą się jedynie do projekcji elementów handlowo-politycznej przestrzeni informacyjnej, samoczynnie indukowanych w postaci podmiotów indywidualnego umysłu”.

Odyseja copywritera Wawilena Tatarskiego ukazuje sposób, w jaki totalitarne imperium (ZSRR) zostało zastąpione przez inną dyktaturę, bardziej skłonną do uśmiechu, ale równie bezlitosną: „Antyrosyjski spisek bez wątpienia istnieje – tyle tylko, że należy doń cała dorosła populacja Rosji”. Co robić, gdy ucisk jest miękki, sympatyczny i wszędobylski? Co odpowiedzieć eks-Sowietom broniącym dziś tez, które jeszcze wczoraj zawiodłyby ich do Gułagu? „Nie mógł zrozumieć, po co było zamieniać imperium zła na bananową republikę zła, która importuje banany z Finlandii”. Pielewin pisze złośliwą satyrę na międzynarodowy cynizm. Robiąc to, obala jeden z głównych argumentów gorliwych wyznawców liberalizmu. Intelektualiści rynku rzeczywiście często przyznają, że ci, którzy skarżą się na nasz ustrój, są jak rozpieszczone dzieciaki i że powinni zapytać mieszkańców byłych krajów komunistycznych, czy nie są szczęśliwi w liberalnym świecie. Rosjanin Pielewin odpowiada im: przykro mi, nawet dawni utopiści nie czują się wcale lepiej niż kiedyś. Za rządów Putina jest tak samo dużo przypadków korupcji, zgnilizny, przekrętów, smutku, zazdrości, frustracji jak za rządów Breżniewa. Po prostu z braku ideału słowo „nomenklatura” musimy zastąpić słowem „mafia”. To niewiele zmienia: biedacy nadal zdychają z głodu, prawo jest nadal łamane, życie jest ciągle tak samo bezużyteczne i niesprawiedliwe i wszyscy chleją, żeby zapomnieć. Odwieczne pytanie Dostojewskiego: jestem drżącą kreaturą czy mam prawo moralne? Nasz kapitalistyczny świat odpowiada na nie dziś: jesteśmy drżącymi kreaturami, które mają kredyty do spłacenia. Jak długo pociągniemy w ten sposób?

Wiktor Pielewin, życie

Niewiedza i niewybaczalny brak ciekawości skłaniają mnie do oświadczenia, że Wiktor Pielewin jest największym żyjącym rosyjskim powieściopisarzem. Trzeba tu powiedzieć, że Sołżenicyn niedawno

umarł, a ja znam ich w sumie niewielu, poza Siergiejem Minajewem, którego *duchLESS: Opowieść o nieprawdziwym człowieku* ciągle nie została przetłumaczona na francuski[11]. W rezultacie Pielewin zwycięża tu walkowerem. Urodzony w 1962 roku w Moskwie inżynier antykonformista może się pochwalić sporym dorobkiem (we Francji jego książki publikuje wydawnictwo Seuil): *Życie owadów*[12] (1993), *Żółta Strzała*[13] (1993), *Generation „P”* (1999). Otrzymał Nagrodę Richarda-Schönfelda i Nagrodę Osterfestspiele Salzburg, co w sumie i tak nam zwisa, gdyż są to nazwy znacznie trudniejsze do wymówienia aniżeli „Goncourt” czy „Renaudot”. Jego prawdziwy przyczynek do chwały? Na stronie 209 *Generation „P”* Wiktor Pielewin serwuje nam (fikcyjne) hasło reklamowe Gucci for Men: „Bądź Europejczykiem. Pachnij lepiej”.

nr 97

Rain

Ryû Murakamiego (1998)

Mój Boże, cóż takiego uczynili panu Japończycy, panie Ryû Murakami, że tak bardzo nienawidzi pan swojego kraju? Czy pan także, jak postaci jednej z pańskich książek, został w dzieciństwie porzucony w dworcowym schowku? Czy dorastał pan na nizinach społecznych, które pańscy bohaterowie niestrudzenie przemierzają? Czy przeczytał pan *Tokyo, c'est fini* Régisa Arnauda? Czy spał pan ze wszystkimi kurwami z Shinjuku i Shibui? W jaki sposób stał się pan Ryû Murakamim, ucieleśnieniem japońskiej dekadencji? Przecież powieść *Rain* (Linie) powstała trzynaście lat przed trzęsieniem ziemi i tsunami z jedenastego marca 2011 roku...

Myślę, że powieść ta przynosi nam zaczątek odpowiedzi. Pisze pan, bo jest panu zimno. *Rain* to powieść dziwnie lodowata, mrożony remake *Korowodu* Schnitzlera: dwadzieścia istot zagubionych w megamieście mija się, nie mogąc sobie wzajemnie pomóc. W ramach poszczególnych rozdziałów każdy z pańskich bohaterów zabiera głos, użyczając swojego imienia jako tytułu: Mukai, fotograf utracjusz, bywalec „soap lands" i „fashion health" (w modnym japońskim slangu tak się nazywa burdele); Junko – uległa call girl, która nienawidzi rozmawiać z klientami; Yukari, jej koleżanka po fachu, która marzy o byciu „dominą", ale trafia wyłącznie na sadystów; Takayama, przyszły klient Yukari, który dzwoni do niej, pieszcząc rewolwer, a potem roztrzaskuje jej czaszkę... Wszyscy ci ludzie spotykają się nocą dzięki portalom erotycznym, rozbierają się i wiążą, a potem rozstają na zawsze.

Tytułowe „linie” to mogą być równie dobrze przewody telefoniczne, jak i kreski koki, łącza internetowe, linie podmiejskich pociągów albo sznury z pętlami używane do pętania partnerów. To sadomasochistyczna wersja tak drogiej Alainowi Souchonowi „ultranowoczesnej samotności”[14]. Sado-maso jest jak miłość: wiążemy się, a potem – wyplątujemy.

Ryû Murakami to japoński Régis Jauffret: ta sama oschła rozpacz, kliniczna obojętność, to samo pełne dystansu okrucieństwo, podobne serie spokojnych, lecz budzących lęk scen, wywołujących w czytelniku nieodpartą chęć, by wszystko wokół rozpieprzyć (która jednakże nie zostanie zaspokojona, bo ostatecznie czytelnik woli przewracać kolejne strony, nie mogąc doczekać się zakończenia). Podobnie jak Régis Jauffret, który jest marsylskim Kafką, Murakami jest Kafką tokijskim. W jego powieściach najbardziej uderza to, że wszystkie opisują przeciwieństwo *Przemiany*: przedstawiają owady, które przeobrażają się w istoty ludzkie. Podsuwają nam pod nos fakty, których sami wolelibyśmy nie widzieć: całe społeczeństwo kopiuje amerykańską burżuazję (czy w ten pokręcony sposób dziękuje Stanom za Hiroszimę i Nagasaki?), wartość mają już tylko mercedesy benz i rolexy, nowe szczęście nosi nazwę prostytucji. Lecz w epoce, w której jedyną miarą rzeczy jest przyjemność, chcemy jej ciągle więcej, nieprawdaż? W końcu zaczynamy pragnąć przemocy. Z czasem dochodzimy do momentu, w którym tylko tryskająca krew przypomina nam, że jesteśmy ludźmi. Wniosek: człowiek, który najlepiej zrozumiał, czym jest przyszłość świata, nazywa się de Sade.

Ryû Murakami, życie

Nazwisko Murakamiego Ryû wymawia się tak samo jak nazwisko Alaina Riou, ale pisze się je inaczej. Przy okazji – nie należy go mylić

z innym Murakamim – Harukim, popularnym pisarzem, uznawanym za jednego z kandydatów do Nobla, ale mniej „cybertrashowym” i o trzy lata starszym. Ryû, urodzony w 1952 roku, jest w Japonii sławny od czasu wydania swojej pierwszej powieści, która ukazała się w 1976 roku. *Kagirinaku tomei ni chikai buru* (Niemal przezroczysty błękit), traktująca o rozwiązłym życiu bandy naćpanych nastolatków, opętanych przez seks i przemoc, zostaje uhonorowana Nagrodą Akutagawy (tamtejszy Goncourt), a następnie sprzedana w nakładzie miliona egzemplarzy. *Rain*, powieść wydana w 1998 roku, jest trochę jak powrót do źródeł: nie zmieniło się nic poza tym, że nastolatki są teraz dorosłymi ludźmi. Ja odkryłem Ryû Murakamiego dzięki *Dzieciom ze schowka*[15] (1980) i *In za miso supu* (W zupie miso, 1997) – dwóm niezwykłym podróżom do piekła tokijskiej nocy, oraz dzięki pełnometrażowemu filmowi *Topazu*[16] (1992) – bo ten zboczony pisarz jest również perwersyjnym filmowcem. Jeden człowiek, a ileż niezwykłych zalet!

nr 96

The Edna Webster Collection of Undiscovered Writings

Richarda Brautigana

(wydanie pośmiertne 1999)

Nie co dzień udaje nam się znaleźć skarb taki jak ten. Gruby pakiet niepublikowanych wierszy Richarda Brautigana, leżący w starym neseserze wiekowej damy nazwiskiem Edna Webster od 1955 roku, został odkryty w roku 1990, po czym w 2003 przetłumaczony na francuski[17]. Teksty rozproszone, juwenilia, zabawne porównania i narodziny człowieka pióra: „Wyobraźcie sobie, że mój umysł to taksówka i że nagle («cholera, co się dzieje?») trafiacie do jej wnętrza”.

Dwudziestojednoletni Brautigan powierzył rękopis matce swojej pierwszej sympatii. Oświadczył jej wówczas: „Gdy będę bogaty i sławny, potraktujesz to jako swoje ubezpieczenie społeczne”. Dokładnie tak się stało. Czy był zarozumiały, ponieważ był młody? Nie. Był zarozumiały, ponieważ był pisarzem. Pisarz, który nie ma w sobie pychy, to hipokryta albo uzurpator. Bo pisanie jest czynnością najbardziej nadętą z możliwych. Nie ma nic bardziej drażniącego niż fałszywa skromność dzisiejszych autorów, którzy spuszczają oczy w telewizji i pozwalają się obrażać krytykom z bożej łaski. Morgan Sportès w programie *Des livres et moi* znalazł na to sposób: pokazał wała!

Inna znacząca uwaga: gdy ja byłem młody, Brautigan już był Brautiganem. Tak naprawdę Brautigan nie robił nigdy nic innego, jak tylko pisał Brautiganem. To ostatecznie dowodzi, że był wielkim pisarzem: nie był zdolny pisać w stylu innym niż własny, charakteryzujący się naiwnością i komizmem. Podobnie jak w przypadku Fitzgeralda czy Blondina, chciałoby się poklepać go po ramieniu przy każdej czytanej stronicy. Salinger mawiał, że dobra książka sprawia, iż mamy ochotę napisać list do jej autora: w przypadku Brautigana mamy raczej ochotę unieść w jego kierunku kieliszek (albo skręta). Szkoda, że popełnił samobójstwo w wieku czterdziestu dziewięciu lat, czyniąc owo pragnienie niełatwym do zrealizowania.

Nie wszystko w tym zbiorze niepublikowanych wcześniej utworów jest najwyższej próby. Stwierdzenie „pieniądze to smutne gówno” trudno nazwać wersetem stulecia. Ale wszystko jest tutaj śmieszne i intensywne, podkręcane pytaniami w stylu: „Czy ten wiersz jest równie piękny jak dwa banknoty pięciodolarowe, pocierane jeden o drugi?” lub „Czy dziewczyny naprawdę muszą chodzić do toalety?”.

Wydanie jest dwujęzyczne – dzięki temu można sprawdzić, czy poezja została wiernie przełożona. Pozwala to także dostrzec, że Amerykanie bywają czasem fajni. Na przykład – ponieważ są fajni, wolą Dobro od Zła. I ponieważ są fajni, czasem robią się niefajni. Brautigan był młodym zarozumialcem, zdolnym pisać grzeczne i ładne kawałki: „Chwycę twoją dłoń podobną do kota, którego dobrze znałem, i pójdziemy na spacer”. Czujemy, że ów przyszły hipis lubi miękkość tej dłoni, że lubi ją głaskać, ale jednocześnie być może obawia się jej pazurów, tego, że go podrapie albo zniknie, albo że będzie tęsknił za mruczeniem. Wszystko to w tych kilku prostych słowach: „Chwycę twoją dłoń podobną do kota, którego dobrze znałem, i pójdziemy na spacer”. Mamy ochotę poznać tego kota, niemal tak samo jak muzę, która zainspirowała rozmarzonego wąsacza do stworzenia podobnej metafory.

Richard Brautigan, życie

„Jeśli nie potrzebujemy takich pisarzy, to kogo potrzebujemy?” (Philippe Djian). Richard Brautigan urodził się w 1935 roku w Tacomie w stanie Waszyngton, a odebrał sobie życie we wrześniu 1984 roku w Bolinas w Kalifornii. Ów wąsaty hipis, nazywany „The Last of the Beats”, stał się sławny i bogaty dzięki powieści *Łowienie pstrągów w Ameryce*[18] (1967), którą sprzedano w nakładzie ponad trzech milionów egzemplarzy. Pisarz kontrkultury lat siedemdziesiątych czuł, jak powoli, lecz nieuchronnie, oddala się od niego sława. Zaczął zaciągać długi, kupił ranczo w Montanie, coraz więcej pił. Wyjechał do Japonii, ale wrócił – i to był błąd. Jego książki sprzedawały się coraz gorzej, choć były coraz lepsze: *Il pleut en amour*[19] (Deszcz pada w miłości, 1976) i *June 30th, June 30th* (30 czerwca, 30 czerwca, 1978) mają znacznie większy ciężar gatunkowy niż *Revenge of the Lawn* (Zemsta trawnika, 1970), ale ja lubię także absurdalny humor *The Tokyo–Montana Express* (1980) i surrealizm dziennika *So the Wind Won’t Blow It Away* (I nie rozwieje tego wiatr, 1982), który we Francji można kupić w wydaniu kieszonkowym.

nr 95

Clémence Picot

Régisa Jauffreta (1999)

Pod koniec XX wieku publikowano dwa rodzaje powieści: o trzydziestoletnich kobietach, które szukają faceta, albo o zwyrodnialcach zabijających ludzi. Régis Jauffret wpadł na świetny pomysł i zaserwował nam dwa w jednym – jak szampon z odżywką. *Clémence Picot* opowiada historię trzydziestolatki, która nie ma faceta, a przy tym jest zwyrodniała i zabija ludzi. Clémence Picot za dnia mieszka samotnie przy bulwarze Saint-Michel, a nocą pracuje jako pielęgniarka w szpitalu. Jej rodzice zginęli w katastrofie lotniczej. Sama pragnie zostać matką, ale ponieważ w wieku trzydziestu lat nadal jest dziewicą, zabija dziecko sąsiadki, notabene swojej jedynej przyjaciółki. Co zresztą jest na swój sposób logiczne, chociaż trudno mówić tu o czynie z gruntu przyjacielskim.

Chłodny talent Régisa Jauffreta czyni z tej ponurej egzystencji temat fascynującej książki. To jest jak *Misery* Kinga napisana raz jeszcze przez Emmanuela Bove'a, jak kobieca wersja rzeźnika z radykalnego filmu Gaspara Noégo *Sam przeciw wszystkim*. Spędziwszy kilka lat w totalnej samotności, Clémence Picot tak bardzo się nudzi, że zaczyna wariować. Naprawdę oszalała: Christine Angot[20] to w porównaniu z nią zrównoważona kobieta. To, co mogło być uznane za luksus (czyż w naszej indywidualistycznej epoce samotne życie nie stanowi szczytu wolności?), okazuje się nieustającą męką. Nie wiemy, jak wygląda Clémence Picot. Jest gorzej niż brzydka – jest przezroczysta. Rodzice

zafundowali jej traumę, jest chorobliwie nieśmiała, więc torturuje psa i wuja – na przemian.

Żyjemy w dziwnym świecie: większość z nas je do syta, nasz kraj doświadcza jednego z najdłuższych w historii okresów pokoju, a jednak wszyscy się skarżą. Wiecznie nienasyceni, domagamy się ciągle więcej. Nie wiemy, czego chcemy – nasze życie to poszukiwanie nieokreślonego świętego Graala. Co się stanie, jeśli życie nie da nam idealnego szczęścia, na które zaprogramowało nas społeczeństwo? Czy przeżyjemy pozbawieni modelu, który pisarz Guillaume Dustan nazywa „hetero-faszystowskim”: mężczyzna idzie do łóżka z kobietą, żeni się z nią, dzieli z nią życie, robi jej ładne, uśmiechnięte dzieci? Czy uda nam się znieść fakt, że nasz los nie przypomina reklamy towarzystwa ubezpieczeniowego? Régis Jauffret uważa, że żyjemy w dziwnym świecie, produkującym zabójców.

Clémence Picot jest książką klaustrofobiczną, budzącą lęk, żałosną i niesprawiedliwą, przykrą i szarawą, książką, która dostarcza nam hipnotycznej przyjemności. Czytamy ją, zastanawiając się, po co to robimy. Czy to kwestia podglądactwa? Masochizmu? A może litości? Siedzimy w głowie tej wariatki, która gada do siebie, bez przerwy płacze, w ogóle się nie wysila, jada byle co, nigdy nie przegląda się w lustrze, lubi patrzeć na cierpienie innych. Podziwiam kunszt pisarza (Jauffret przez dwanaście lat cyzelował swój tekst), kliniczny styl (normalna sprawa, w końcu mowa o pielęgniarce), werystyczne, „behawiorystyczne”, odarte z romantyzmu pisarstwo, które odznacza się potworną wręcz czystością: „Paryż zawierał nieskończoną liczbę osób, które mnie nie znały. Zostałam wydana na świat przez nieistniejących ludzi”.

Régis Jauffret, życie

Powinniśmy ostrożnie wybierać zajęcie, jakim paramy się w życiu. Pracując w czasopiśmie detektywistycznym, Régis Jauffret oszalał, przerażony tymi wszystkimi morderstwami, gwałtami – straszliwymi, a jednocześnie banalnymi losami ludzi. Codzienne potworności zaczęły w końcu wdzierać się do jego książek. Jauffret urodził się w 1955 roku w Marsylii i dał się poznać w 1998 jako autor książki *Histoire d'amour*[21]. Relacjonowany w niej romans jest tak naprawdę powtarzającym się gwałtem. W 1999 roku opisał życie seryjnej morderczyni sąsiadów (*Clémence Picot*), a w 2000 wydał *Fragments de la vie des gens* (Fragmenty życia ludzi) i *Autobiographie* (Autobiografia), kawałki nieżycia miażdżonego przez obojętność. Opublikowana w 2001 roku powieść *Promenade* idealnie wpisywała się w jego drogę twórczą o rzadko spotykanej konsekwencji, podobnie jak *Microfictions* (Mikrofikcje), arcydzieło z roku 2007, które również zasługiwałoby na pozycję w tym zestawieniu (ale trzeba zostawić trochę miejsca innym, a Jauffret i tak figuruje w nim dwa razy!).

nr 94

Midnight All Day

Hanifa Kureishiego (1999)

Tytułem wstępu można by powiedzieć, że Hanif Kureishi to ktoś taki jak Salman Rushdie, z tym że jego książki nadają się do czytania. Ale byłoby to wielkie uproszczenie (porównanie ich ze sobą stanowi akt niemalże rasistowski), ponieważ tych dwóch pisarzy różni właściwie wszystko – jeden urodził się w Londynie i ma ojca Pakistańczyka, drugi – w Bombaju, a jego rodzice są Hindusami. To, co pisze Kureishi, niewiele ma wspólnego z gęstą, mitologiczną prozą człowieka obłożonego fatwą. Tak naprawdę Kureishi jest wobec Rushdiego tym, czym Sofokles był wobec Homera. Specjalizuje się w intymności, odkąd napisał tak zatytułowaną powieść (*Intymność*[22], 1998). W swojej twórczości zawsze staje po stronie wykorzenionych, pochylając się nad cierpieniem współczesnego człowieka, żyjącego w separacji z żoną i z dala od dziecka albo uwięzionego w małżeństwie, starego kawalera albo zdradzanego męża. Pod tym względem bliżej mu na swój sposób do nowego Carvera, zwłaszcza gdy czytamy zbiór jego opowiadań, którego oryginalny tytuł *Midnight All Day* (Północ przez cały dzień) został kuriozalnie przełożony na francuski przez Jeana Rosenthala jako *La lune en plein jour* (Księżyc w środku dnia). Dzień, w którym stale rozbrzmiewa w naszych uszach dwanaście uderzeń wieszczących północ, wydaje mi się metaforą znacznie bardziej alarmującą niż księżyc świecący przed zapadnięciem nocy – to częste zjawisko, które nie budzi żadnego niepokoju (a wręcz jest miłe dla oka).

Znamienny jest fakt, że dzieło Kureishiego zawiera pełną finezji, komiczną analizę tego przeciwstawienia: ów elegancki pięćdziesięciolatek stale miota się pomiędzy cynizmem a rozmarzeniem, tchórzostwem a rycerskością, Don Juanem a Romeem, tak jak dawniej miotał się między Anglią a Pakistanem. Dobrze nam robi czytanie tekstów napisanych przez syna emigrantów, który ma dokładnie takie same problemy jak pierwszy lepszy zachodni kretyn.

Ów „rys" Antoine'a Doinela[23] podoba się francuskim reżyserom (Michel Blanc i Patrice Chéreau zrealizowali filmowe adaptacje powieści Kureishiego). Mężczyźni w jego książkach to indywidualiści, którzy chcą się z kimś związać, ale kończą w samotności, albo na odwrót. To starzejące się jebaki, przyszli ojcowie przerażeni perspektywą ojcostwa, sfrustrowani mężowie marzący o wolności, hedoniści z poczuciem winy. Zawsze chcą nie swoich kobiet, pragną pożądać, uciekają przed szczęściem, zanim samo ich opuści. Mają lewicowe poglądy, ale mieszkają jak ludzie prawicy. A jeden z nich znajduje nawet penisa w kieszeni marynarki!

Kobiety wcale nie mają lepiej. Gdy są młode, zaliczają staruchów, gdy są zamężne, zabierają młodziaków na wakacje. Oto morał tych zabawnych, niepozostawiających złudzeń opowiadań: „Zawsze bez pudła wybieramy sobie kochanków, zwłaszcza gdy szukamy nieodpowiedniej osoby". Pesymistyczne stwierdzenie, przywodzące na myśl aforyzmy Oscara Wilde'a (jeszcze jednego londyńskiego imigranta). Miłość pozostaje najlepszym tematem literackim, być może nawet jedynym. Wkrótce pisanie będzie służyło tylko temu: dawaniu mężczyznom i kobietom ostatniej szansy na rozmowę. Być może apokalipsa zapowiedziana w tytule tego bilansu (koniec papierowej książki) nadejdzie wraz z ostateczną śmiercią ludzkiej miłości. Nie ma powieści bez miłości. Gdy staniemy się istotami niezdolnymi do uczuć, nie będzie już o czym opowiadać i nikt tego nie pożałuje. I właśnie w tym momencie na zawsze zapanuje północ.

Hanif Kureishi, życie

Hanif Kureishi urodził się w 1954 roku i pokonawszy drogę złożoną z trzech etapów, został jednym z najlepszych pisarzy angielskich. Pierwszy etap: zaczyna w branży filmowej jako scenarzysta filmów Stephena Frearsa (*Moja piękna pralnia, Sammy i Rosie, do łóżka!*). Drugi etap: wydaje dwie postkolonialne, zbuntowane, polityczne powieści o trudnej integracji Brytyjczyków pochodzenia pakistańskiego, miotających się pomiędzy wymogami islamu a pokusą londyńskiego łatwego seksu (*Budda z przedmieścia*[24] z 1991 roku i *Czarny album*[25] w 1996). Etap trzeci: wywołuje skandal, serwując humorystyczną i budzącą lęk autobiografię czterdziestoletniego rozwodnika, który ma kochanki i dzieci (powieść *Intymność* z 1998 roku i trzy zbiory opowiadań: *Love in a Blue Time* [Miłość w smutnych czasach], *Midnight All Day* i *Collected Stories* [Opowiadania zebrane] z opublikowanym po raz pierwszy *The Decline of the West* [Upadek Zachodu]). Oto w jaki sposób zostaje się angielskim Philipem Rothem.

nr 93

Wilk stepowy

Hermanna Hessego (1927)

Wilk stepowy, opublikowany w roku 1927, stanowi bezsprzeczny przełom w literaturze XX stulecia. Jeżeli nigdy nie czytaliście tego arcydzieła, macie takie samo szczęście jak smakosz, który nigdy nie spróbował trufli z Périgord. Gdy ktoś prosi mnie, bym podał tytuły swoich książkowych fetyszy, wspominam raczej o tych, które zmieniły moje życie, a nie o tych, które wpłynęły na kształt mojej własnej twórczości – reaguję jak czytelnik, a nie jak powieściopisarz. Niewiele jest książek, które nas przeistaczają, zachęcają nas do zmian w życiu. *Wilk stepowy* do nich należy. Odkryłem go w wieku piętnastu lat dzięki hipisom z mojego liceum, którzy czytali autorów z pokolenia beatników – Kerouaca, Burroughsa, Ginsberga, słuchając przy tym Magmy i Tangerine Dream. O Hessem mówiono wówczas jako o podróżniku, który wyjechał do Indii i pisał powieści inicjacyjne w stylu *Siddharthy*[26].

Wilk stepowy to powieść międzywojenna. Kreśli losy Harry'ego Hallera, pięćdziesięciolatka, który wynajmuje mansardę na poddaszu w małym niemieckim miasteczku; w trakcie lektury uświadamiamy sobie, że chce popełnić samobójstwo. Bierze gorące kąpiele, czyta Novalisa i Dostojewskiego, gapi się na chmury, dużo pije i pali. Dodajmy też, że jest to facet, który ma wszystkiego dość. A przede wszystkim miota się między dwiema osobowościami, które go zamieszkują: dzikim wilkiem, pragnącym powrotu do natury, a człowiekiem z inklinacją do kultury, duchowości i cywilizacji (jest

wielbicielem Mozarta, Goethego i Beethovena). Ten samotny „loser", neurastenik i gruntowny pesymista, żyjący jak „wilk stepowy", spotyka Herminę, prostytutkę, która ratuje go od myśli samobójczych. Dzięki niej od nowa uczy się życia, podobnie jak Nizon w *Roku miłości*. I pomyśleć, że jest tak wielu przeciwników prostytucji! A przecież dziwki codziennie ratują tysiące istnień ludzkich!

W sposób poetycki i mocny Hesse wygłasza pochwałę jednostki wobec masy, natury wobec cywilizacji, proklamuje zwycięstwo zmysłowości nad próżnością, egzystencjalistyczną rewoltę zrodzoną z palącej potrzeby: „Skoro nasza epoka i jej atmosfera kłamstwa, chciwości, fanatyzmu i barbarzyństwa nie zabiła mnie (...)"[27].

Kiedy czytałem tę powieść, od jej pierwszej publikacji minęło ponad pięćdziesiąt lat, a jednak pamiętam, że całkowicie zidentyfikowałem się z bohaterem. Jego sytuacja człowieka wykorzenionego i buntownika wydawała mi się pociągająca i romantyczna (a to wrażenie potęgował liryczny styl, w jakim napisana jest cała książka). Tekst emanuje silnym poczuciem wolności, które prawdopodobnie zauroczyło owych podróżników i hipisów lat sześćdziesiątych... Czytając tę powieść, miało się ochotę rzucić wszystko. Dla mnie, mieszkańca szóstej dzielnicy Paryża, było to naprawdę zbawienne: chciałem pójść w ślady bohatera, wieść życie pełne przygód, włóczyć się nocami, błądzić... *Wilk stepowy* miał dla mnie takie samo znaczenie jak *Zwrotnik Raka* Henry'ego Millera. No i – czy znacie innego noblistę, któremu jakiś zespół rockowy zawdzięcza swoją nazwę (Steppenwolf, ci, którzy śpiewali *Born to Be Wiiiiild*)?

Pojęcie wolności brzmi fałszywie w uszach ludzi mojego pokolenia: dużo się nam o niej mówi, ale mam głębokie poczucie, że my wcale nie jesteśmy wolni. A jednak Hesse zawsze skłaniał mnie do walki o „swoją" wolność, do unikania za wszelką cenę gotowego losu, zarezerwowanego dla mnie przez moją grupę społeczną. Harry Haller,

bohater powieści, trzyma się zresztą na obrzeżach burżuazji, z której się wywodzi, i odrzuca jej maniery oraz wartości: kojarzę go z bohaterem innej książki, uwielbianej przez moją matkę (*Pan* Knuta Hamsuna), żyjącym samotnie w szopie pośrodku lasu. Mizantrop i niedoszły samobójca Harry Haller, alter ego autora, ma wykrzywioną, absurdalną percepcję egzystencji i społeczeństwa – i to czyni go bohaterem nowoczesnym; zapowiada nadejście Bardamu, Meursaulta, Roquentina, ale być może także – ze względu na swoją wizję seksualności i gruntowny pesymizm – bohaterów tworzonych przez Amerykanów, takich jak Bukowski; podobnie jak Chinaski, alter ego Bukowskiego, Haller szuka własnego miejsca w świecie i naucza pewnej formy stoicyzmu (wspomnijmy przy okazji, że Bukowski jest z pochodzenia Niemcem, tak jak Hesse).

Należy również powiedzieć o strukturze powieści, która jest bardzo śmiała. Konstrukcja książki przypomina wyjmowanie z siebie kolejnych matrioszek: najpierw *Przedmowa* „wydawcy", świadka całej historii, następnie *Notatki Harry'ego Hallera*, zawierające w sobie jeszcze jedną książkę, tajemniczy *Traktat o wilku stepowym*... Przyznaję, że mniej mi się podoba druga część i jej niemal psychodeliczne majaki, zapowiedź utworów powstających w latach siedemdziesiątych: Harry rozmawia z Goethem (którego dziełom zarzuca „nieszczerość"), Mozartem itd. To już trochę zbyt magiczne jak na mój prosty, baskijski rozum.

Wilk stepowy był książką zakazaną przez reżim nazistowski, co jest znamienne, bo Harry na swój sposób przeczuwa nadejście nowej katastrofy. Autor często powtarza, że jego bohater „dostał się między dwie epoki"[28]. Dziś łatwo zinterpretować tę powieść w sposób polityczny – jak to często bywało w przypadku dzieł Kafki, w których dopatrywano się zapowiedzi stalinizmu. Hesse rozmyślnie wspomina o „nacjonalistycznych napaściach", które stają się „z dnia na dzień ostrzejsze"; mówi o tysiącach ludzi szykujących się gorliwie do nowej wojny. Znajomy, do którego idzie na kolację, „uważa Żydów i komunistów za godnych nienawiści" i „nie widzi, że dookoła niego

szykuje się druga wojna”. Ów proroczy aspekt jest dość wstrząsający. Jednakże tym, co czyni tę powieść tekstem wielkim i pięknym, jest fakt, że w żadnym momencie autor nie pokusił się o manicheizm, o pewniki... Czy Harry Haller to prekursor burżujskiej bohemy? Germański Bartleby? Stoicki poeta? Pozer cierpiący na agorafobię? Nie, *Wilk stepowy* to ostatni przedstawiciel gatunku wymarłego w 1942 roku: porządny człowiek.

Hermann Hesse, życie

„Dzieło Hessego to poetycki wysiłek, wkładany w ucieczkę przed sztucznością i powrót do skompromitowanej autentyczności” (André Gide). Od komplementu Gide’a wolę ten, który trzeciego stycznia 1928 roku wygłosił Tomasz Mann: „*Wilk stepowy* ponownie nauczył mnie czytać”. Jest bardziej bezpośredni. Herman Hesse urodził się drugiego lipca 1877 roku w Calw (Wirtembergia), a zmarł w Szwajcarii dziewiątego sierpnia 1962 roku. Długość życia: osiemdziesiąt pięć lat. Kupujcie niemieckie produkty, są naprawdę trwałe! Stał się sławny w wieku dwudziestu siedmiu lat dzięki napisanej w Bazylei powieści edukacyjnej pod tytułem *Peter Camenzind*[29] (1904). Następnie osiadł na farmie w pobliżu Jeziora Bodeńskiego, ożenił się i zaczął się nudzić. Po pierwszej rzezi światowej zwiał do Indii, spłodził *Siddhartę*, *Wilka stepowego* (1927), a potem jeszcze *Narcyza i Złotoustego*[30], by wreszcie w 1946 roku otrzymać Nagrodę Nobla, a dla człowieka tej samej narodowości co Adolf Hitler stanowiło to nie lada wyczyn. Hermann Hesse był międzywojennym Paulem Coelho: pisał newage’owe baśnie, zanim jeszcze wymyślno New Age. Zatem to on jest „ojcem” tego zjawiska!

nr 92

Hell

Lolity Pille (2002)

Powieść *Hell* Lolity Pille nosiła tytuł *Spowiedź pindy*, gdy w formie maszynopisu trafiła do mnie pewnego ranka w 2002 roku. Listonosz przyniósł mi ją na rue Gît-le-Cœur. Zazwyczaj nie czytam maszynopisów: są albo dobre – i to pogrąża mnie w depresji podszytej zazdrością, albo beznadziejne, a ja nie śmiem powiedzieć tego autorowi. Poza tym – po co miałbym to robić? Wtedy nie byłem jeszcze wydawcą (dziś już nim nie jestem), a jako krytyk nie mam nawet czasu na czytanie wszystkich książek opublikowanych. Maszynopisy docierają do mnie zwykle wraz z listem, w którym ten czy inny geniusz przeklęty pisze na mój temat same miłe rzeczy; niestety, reszta przesyłki jest na ogół mniej ciekawa: lamenty starych cip porzuconych przez trzech mężów; plagiaty najświeższych bestsellerów z listy w „L'Express"; fantazje erotyczne licealnych nauczycieli... Nie zazdroszczę kierownikom literackim. Laclavetine dobrze opisał ich wyczerpującą pracę w powieści zatytułowanej *Przeklęta pierwsza linijka*.

Jednak tekst Lolity Pille mną zawładnął, nie umiem tego inaczej nazwać. Ostry ton, rozedrgana złośliwość, cudownie bezczelne opisy złotej młodzieży zachodnich dzielnic Paryża. Przywołał moje złe wspomnienia: permanentny kac, seks bez przyszłości, dzikie jazdy aroganckich gnojków – teraz nie wyrzekam się tej przeszłości. Prawda jest taka, że nie byłem w stanie wypuścić maszynopisu z rąk, dopóki nie skończyłem go czytać, a Bóg mi świadkiem, że miałem ważniejsze zajęcia niż lektura tekstu jakiejś aspirującej nieznajomej. Nie mówiąc

już o tym, że siedemnastoletnia autorka nie dołączyła do niego fotografii, co świadczyło o całkowitym braku dobrych manier. Następnego ranka zadzwoniłem do swojego wydawcy i poleciłem mu tę małą cholerę. Tak więc *Hell* to trochę moja wina...

Wiem, że nie powinienem pisać o książce, za którą wstawiłem się w wydawnictwie Grasset: to niezbyt etyczne, ale przecież nie zarobiłem na tym ani grosza, więc dlaczego nie miałbym wychwalać zalet, które przed dekadą wzbudziły we mnie taki entuzjazm? Młoda literatura lekceważy często obóz zwycięzców, beznadziejność elit, rozpacz arystokracji: od czasów Wiktora Hugo trzeba pisać o nędznikach, by zostać uznanym za poważnego pisarza. *Hell* opowiada o tym piekle, które jest marzeniem idiotów. „Jeżeli bogaci nie są szczęśliwi, to dlatego, że szczęście nie istnieje”[31]. Oto kluczowe zdanie tej impertynenckiej i frywolnej igraszki, którą tak bym streścił w swoim prostackim języku: gdy jesteś córeczką tatusia, która nie ma tatusia, nie wolno ci być zrozpaczoną, możesz być tylko żałośnie śmieszna. Dlatego trzeba od czasu do czasu pożałować bogatych, nawet jeśli jest to obrzydliwe. Skłania to kapitalistyczne społeczeństwo do kłamstwa: dobrze jest czasem przypomnieć, że pieniądze to źródło nieszczęść wszystkich ludzi, także tych, którzy mają ich za dużo. Lolita Pille skamlała niecierpliwie przed drzwiami panteonu burżujskich dyżurnych „chłopców do bicia”: Fitzgeralda, Sagan, Ellisa... Nie czytała ich książek, gdy wpadła na pomysł powieści o aborcji dokonanej przez rozpieszczoną, zakochaną dziewczynę otoczoną bezmózgowcami i wywłokami, przez laskę, która się bruka, bo chce poczuć, że żyje, albo sięgnąć głębi, jakiej próżno szukać w dyskotece Planches (przy rue du Colisée). Chciała po prostu zrozumieć, dlaczego co noc składa siebie w ofierze, dlaczego uważa wszystkich swoich kumpli za debili, dlaczego jest jej źle, dlaczego czuje się samotną kretynką, dlaczego jest w ciąży z naćpanym skurwielem. Postanowiła śmiać się z tego, żeby wszystkich zirytować. Ma szczęście – potrzeba nie lada talentu, by taką śmierdzącą historię uczynić zjadliwą. Czy to jest właśnie to, co niektórzy nazywają

„energią rozpaczy”? Myślę, że *Hell* to coś dokładnie przeciwnego: parabola o utracie pewności siebie, o pokoleniu zniszczonym przez ironię.

Lolita Pille, życie

Lolita Pille urodziła się dwudziestego siódmego sierpnia 1982 roku w Sèvres. Pokazała się w programie *Tout le monde en parle* jedenastego maja 2002 roku. Pomiędzy jedną a drugą datą – niewiele do opowiedzenia: jeśli chcesz wiedzieć wszystko o *Hell*, kup sobie „Elle”. Lolita Pille (naprawdę tak się nazywa), dorastała w Boulogne-Billancourt. Chodziła do liceum imienia La Fontaine’a (szesnasta dzielnica Paryża). Dostawała świetne oceny do czternastego roku życia. W tym wieku odkryła dyskoteki, więc nie zdała do drugiej licealnej. Po maturze humanistycznej zapisała się na prawo na uniwersytecie Assas, ale wytrzymała tylko dwa tygodnie. Wolała chodzić do baru Plaza, potem – do Cabaret, potem – do Queen, a potem do Kit Kat, o ósmej rano, zapyziała, z zaropiałymi oczami i zaślinioną gębą. Po sukcesie *Hell* (2002) wydała w roku 2004 *Bubble Gum*[32] (satyrę na reality show) i *Crépuscule Ville* (2008, cyberpunkowa powieść science fiction, która bardzo spodobała się Jeanowi-Jacques’owi Schuhlowi). Nękana, podobnie jak Sagan, przez urząd skarbowy, żyje dziś jak pustelnica w domu rodziców, przestała wychodzić, przestała pić, przestała ćpać, przestała się ze mną widywać. Mam tylko nadzieję, że nie przestała pisać.

nr 91

Wszystkie opowiadania

Ernesta Hemingwaya (1923–1960)

Czytam Hemingwaya w La Closerie des Lilas. Robiąc to, jestem czymś gorszym niż turystą: jestem pleonazmem. Ale ktoś musiał tutaj przyjść i złożyć mu życzenia urodzinowe. Ernest Hemingway, filar barów na Montparnassie, urodził się dwudziestego pierwszego lipca 1899 roku. Sto lat później NALEŻY PRZECZYTAĆ WSZYSTKIE JEGO OPOWIADANIA. Wolałem napisać to wielkimi literami, żeby przesłanie do każdego dotarło. A teraz pozwólmy Dorothy Parker wyjaśnić dlaczego. Ponieważ „styl Ernesta Hemingwaya, ta proza, obnażona aż do młodych, solidnych kości, jest znacznie skuteczniejsza, znacznie bardziej wzruszająca w formie opowiadań niż w formie powieści” („The New Yorker”, 1927).

Szkice, okruchy życia, farsy – nazywajcie je, jak chcecie. Opowiadania Hemingwaya w pierwszej chwili wydają się niepozorne. Lecz gdy zamkniecie książkę, zaczynają wam towarzyszyć. Macie chandrę, jak ta dziewczyna, której mąż się domaga, by usunęła ciążę (*Wzgórza jak białe słonie*, 1927). Drżycie na myśl o draniach, którzy ścigają pewnego Szweda (*Mordercy*, 1926). Widzicie zmasakrowaną twarz pięknego boksera i Indiankę, która rodzi przez cesarskie cięcie, bez znieczulenia (*The Current* [Nurt], 1921, i *Obóz indiański*, 1925). Oszczędna, trafna, realistyczna i pozbawiona przymiotników proza Hemingwaya idzie prosto do celu: do konkluzji. Miałem kiedyś czelność ukuć definicję opowiadania jako „sztuki ostatniej frazy”. W tym ćwiczeniu Hemingway jest absolutnym mistrzem. Przykład jego

wspaniałego zakończenia: „Deszcz może uczynić dziwnym każde miejsce, nawet takie, w którym kiedyś żyliście” (*The Porter* [Posługacz], 1927). Posłuchajcie, jakie to trafne: „Rano dął silny wiatr, fale wdzierały się daleko na brzeg, a Nick, przebudziwszy się, leżał przez dłuższy czas, zanim przypomniał sobie, że serce ma złamane”[33] (*Dziesięcioro Indian*, 1927). Znacie innych autorów, którzy pisali tak w 1927 roku? Opowiadania Hemingwaya są jak opowiadania Fitzgeralda: brzmią tak, jakby wydano je wczorajszego ranka! Tyle że po 1927 roku jego obiektywny, eliptyczny styl skopiowało około dwunastu tysięcy pisarzy (z Raymondem Carverem na czele. Jay McInerney i Bret Easton Ellis również). To dzięki Hemingwayowi istnieje dziś sporo książek mniej upierdliwych niż te z XIX wieku.

Nigdy wystarczająco nie wyrazimy mu naszej wdzięczności za to, że zastąpił niekończące się opisy żywymi dialogami. W *On Writing* (O pisaniu, 1924) Nick Adams, bohater fetysz Hemingwaya, wyjaśnia: „Miał ochotę pisać tak, jak Cézanne malował”. Łowienie ryb, walki bokserskie, korridy, egzekucje polityczne, miłosne rozstania – to są jabłka! Prawdziwe piękno nie tkwi w samym jabłku, lecz w sposobie, w jaki przedstawia je malarz. Cézanne krążył wokół swojego owocu, zamiast się w niego wgryźć. To nie Nick ma być smutny, lecz my. Zrozumiano? Minęło wiele czasu, zanim na to wpadłem, więc teraz wy spróbujcie przynajmniej się do tego dostosować. Hemingway wypracował także „teorię góry lodowej” – fakty pływają na wodzie, struktura ma być ukryta („Dostojeństwo ruchu góry lodowej wynika z tego, że tylko jedna ósma jej część jest ponad wodą”[34]). Czytelnik odgaduje wszystko, co nie zostało napisane na kartce. A ja, nie rozwodząc się nad „teorią góry lodowej”, właśnie ją stosuję, okay? Ernest ma być może mniej uroku niż Fitzgerald i mniejsze poczucie humoru niż Dorothy Parker (jego fałszywi przyjaciele, którzy twierdzili, że jest zbyt poważny); popisuje się, udaje Indianę Jonesa, wkurza nas swoimi szpanerskim safari i mojito brodatego macho. Ale, jak wszyscy

geniusze, stworzył własny język i tak się składa, że my ten język od niego przejęliśmy.

Ernest Hemingway, życie

Ernest Miller Hemingway urodził się w Oak Park (Illinois) dwudziestego pierwszego lipca 1899 roku. Zginął, strzeliwszy sobie w usta, drugiego lipca 1961 roku. W międzyczasie został ranny od wybuchu szrapnela we Włoszech (1918), pieprzył się w Paryżu w latach dwudziestych (jak wszyscy), brał udział w wojnie w Hiszpanii, razem z Salingerem wyzwolił hotel Ritz w Paryżu w 1944 roku, mieszkał w Key West (na Florydzie), w Hawanie (na Kubie), w Ketchum (w Idaho), omal nie zginął w katastrofie lotniczej w Afryce i napisał między innymi: *Słońce też wschodzi*, *Pożegnanie z bronią*, *Śmierć po południu*, *Komu bije dzwon*, *Starego człowieka i morze*, *Ruchome święto*[35]; w 1954 roku otrzymał Nagrodę Nobla. Był cztery razy żonaty, raz popełnił samobójstwo. A w dodatku jest coś, co na pewno sprawiłoby mu przyjemność, jemu, miłośnikowi broni palnej: jego wnuczka Dree to prawdziwa seksbomba atomowa.

nr 90

Petites nuits

André Blancharda (2004)

Blanchard od Jules’a Renarda nauczył się tego, że „sztuką jest marzyć przez godzinę, a pisać przez pięć minut”. To, że ktoś jest oszczędny w słowach, nie oznacza, iż jego twórczość jest pusta. Sztuka to kwestia zagęszczenia. Blanchard nie ufa niczemu: ani książkom za dziesięć franków, ani dobroczynności, ani sobie samemu, ani programowi Très Grande Bibliothèque (Bardzo Duża Biblioteka), ani Christianowi Bobinowi, ani telewizji. Dlatego właśnie tak bardzo lubił go Renaud Matignon, który oddał mu hołd jako „pisarzowi, który narodzi się po swojej śmierci”, uprawiającemu „jansenizm pióra”.

Po *Entre chien et loup* (Szarówka; zapiski 1987), *De la littérature et d’eau fraîche* (O literaturze i zimnej wodzie; zapiski 1988–1989), *Messe basse* (Cicha msza; zapiski 1990–1992) i *Impasse de la Défense* (zapiski 1993–1995) ukazały się *Petites nuits* (Małe noce; zapiski 2002). Pełne świeżości i swobody – pomimo wszechogarniającego lęku, bólu zębów, częściowej głuchoty, śmierci Louisa Calaferte’a, problemów z kasą, kompleksu niższości albo wyższości (to jedno i to samo) autora chwalonego przez krytykę i ignorowanego przez czytelników (lepsze to niż sytuacja przeciwna). Pięćdziesięciojednoletni Blanchard żartuje mniej niż niegdyś. Co to będzie za pięćdziesiąt lat? Skoro już teraz pisze: „Nadchodzi wiek, w którym odgadujemy przed lustrem swoje przyszłe zmarszczki i to, jakimi będziemy starcami. Śmierć nareszcie ma twarz. Naszą twarz”, to jak będzie pisał w wieku, w którym zmarł jego mistrz, Julien Green (dziewięćdziesięciu siedmiu lat)? Jak wszyscy

dobrzy literaci Blanchard nie przyszedł znikąd: gdy dokonuje przeglądu swoich lektur, robi to z łakomą subiektywnością Rinaldiego, który go odkrył; gdy rozważa wielkie pytania, cyzeluje nihilistyczne maksymy à la Cioran („Szczęście? Nieszczęśliwe słowo”); niektórzy koledzy po fachu należą do jego rodziny, choć sami o tym nie wiedzą: Jean-Claude Pirotte, Alain Chany albo Roland Jaccard na przykład.

Na stronie 133 André Blanchard zdradza nam swój sekret: „Bycie pisarzem oznacza wiarę, że wszystko może i powinno skończyć się w słowach – inaczej nie dałoby się tego przeżyć”. Ów stylista nie opowiada o niczym innym, jak tylko o własnym stylu. Jego misja polega na przekręcaniu komunałów, na przeinaczaniu słów – przechodzi przez te same etapy co poprzednicy. Dziennik intymny Blancharda przypomina, rzecz jasna, dzienniki Jules’a Renarda lub Paula Léautauda: niektóre dzienniki są same w sobie znacznie ciekawsze od tego, co w nich czytamy. Bo Blanchard jest nieruchawy, a żywi się lekturami, pejzażami i wspomnieniami. Opowiada o utracie pracy i wydawcy, o zawirowaniach i rozedrganiach, o swojej chudości (pięćdziesiąt kilogramów, sto osiemdziesiąt centymetrów wzrostu). Umie pozostać pisarzem biednym, przeklętym i prowincjonalnym, lecz nie popada przy tym w pospolitą bigoterię jak Bobin, nie jest mdły jak Delerm ani pretensjonalny jak Michon. Udowadnia, że można pisać dzienniki, nie skupiając się jedynie na czubku własnego nosa. Stawiając czoło niepowodzeniom zawodowym, utracie smaku życia, brakowi pieniędzy pod koniec miesiąca i żałobie po kocie (który odszedł w wieku dwudziestu trzech lat i – było nie było – przeżył pogrzeby Mitterranda, Duras i Lady Di), Blanchard nie traci daru zachwytu. Bez żółci i bez goryczy aż do ostatniej nuty wygrywa partyturę gejowskiej rozpaczy, ulotnego nihilizmu. Rzadko się zdarza, żebyśmy, czytając, czuli, jak wielkie mamy szczęście, będąc czytelnikami. Pióro André Blancharda to czarodziejska różdżka, która budzi ze snu zblazowanych krytyków: No proszę! Więc jeszcze istnieją książki takie jak ta? Taka elegancka melancholia? Taka nonszalancka swoboda?

Ów mizantrop, reakcjonista – chociaż na pewno nie zrzęda – ze spokojem obserwuje koniec świata, zanik francuskiej umiejętności życia, która była przede wszystkim wolą życia. Korzysta z tej sytuacji, by tworzyć zdania, opowiadać historię z powolnością właściwą sztuce schyłkowej, sztuce, która umiera. „Radziłem sobie zatem, raz lepiej, raz gorzej, z tą swoją ziemską przygodą, a tymczasem, wraz z rokiem 2000, wiek XX kończył własną przygodę pod znakiem potrójnego zera, na który, Bóg mi świadkiem, sobie zasłużył". „To ta niepewna godzina nocy, gdy księżyc, wykonawszy swój romantyczny popis, zaczyna tracić siły. Wkrótce gwiazdy odzyskają anonimowość odebraną im przez ciemności". „Ta śmierć byłaby doskonała, gdyby nie zakłócała pewnego przyzwyczajenia". „Wierność sobie zawsze rodzi się z odmowy".

Powiem wam bez ogródek: wstyd mi, że należę do światka literackiego, który po królewsku ignoruje tego wyjątkowego prozaika. On sam uważa siebie za „pisarza spod płaszcza" (podobnie jak Alexandre Vialatte mówił o sobie, że jest „notorycznie nieznany"). Co się dzieje, do diabła, w tym kraju, że autor o takim znaczeniu jest spłukany, samotny i opuszczony? Codziennie pod dom Blancharda powinna udawać się procesja (adres: impasse de la Défense w Vesoul), by odprawić tam ceremonię, w czasie której wszyscy krytycy literaccy klękaliby, żeby ucałować stopy tego mistrza, błagając go o przebaczenie. Literatura jednak nie jest tylko przestarzałym hobby; nadaje sens życiu, które sensu nie ma.

André Blanchard, życie

André Blanchard – były wychowawca szkolny i pracownik galerii sztuki – sam siebie nazywa „najmniej poczytnym pisarzem we Francji". W 2002 roku miał pięćdziesiąt jeden lat: wystarczy zatem szybko policzyć w myślach, by dojść do wniosku, że w roku 2011 ma lat sześćdziesiąt. Pretenduje do miana Flauberta z Vesoul (Haute-Saône),

gdy tymczasem jest raczej Henrim-Frédérikiem Amielem z Franche Comté. Ten eremita, który wyrzekł się wszystkiego, choć właściwie nigdy niczego nie miał, od 1987 roku prowadzi wybitny dziennik literacki, publikowany najpierw przez Dilettante (*Entre chien et loup*, 1989), potem przez dzielne wydawnictwo Erti (*De la littérature et d'eau fraîche*, 1992; *Messe basse*, 1995; *Impasse de la Défense*, 1998; *Petites nuits*, 2004), a później znów przez Dilettante (*Contrebande* [Kontrabanda], 2007, i *Autres directions* [Inne kierunki], 2011). Napisałem „dzielne wydawnictwo", ponieważ te nieszczęsne zapiski, w których aż roi się od szczęśliwych sformułowań, nie cieszą się masowym powodzeniem. André Blanchard nie czuje z tego powodu żadnej goryczy, mimo że przecież ma na utrzymaniu spadkobierczynię (Pauline) i nowego kota (Nugata). Weźcie udział w akcji „Ratujmy Blancharda!": kupcie *Petites nuits* i wesprzyjcie autora w walce o przeżycie. Przy okazji jego książka też wam w tym pomoże.

nr 89

Rapport sur moi

Grégoire’a Bouilliera (2002)

Tym, co czyni życie nudnym, jest fakt, że toczy się ono w porządku chronologicznym. Przeszłość jest przed teraźniejszością i poprzedza przyszłość. Rok 1980 nigdy nie będzie późniejszy od roku 1999. Ranek przychodzi, zanim przyjdzie wieczór. Nasze życie ucierpiało z powodu tej ciągłości. Właśnie to czyni lekturę opowieści, pamiętników, spowiedzi i innych zwierzeń autobiograficznych tak żmudną: są one często ułożone w tym samym porządku co życie. Grégoire Bouillier, by uciec od banału, wpadł na prosty pomysł: pomieszał wspomnienia. Postanowił losować je z pamięci jak fotografie z pudełka po butach.

Znajdziemy tam wszystko: matkę histeryczkę, która grozi, że wyskoczy przez okno, ojca, który może wcale nie jest tym prawdziwym ojcem, zmarłego brata, brak powonienia, szalone narzeczone, kazirodcze orgie. Ta pozorna rozsypanka przypomina książkę *Mon grand-père* Valérie Mréjen (być może to kwestia tego samego wydawcy, czcionki, smutnego dystansu, opisywanych dramatów rodzinnych). Uwodzi wiecznymi przeskokami z tematu na temat, zblazowanymi żartami, rozczulającym nonsensem. *Rapport sur moi* (Raport o mnie) dostałby złą ocenę na Sciences-Po: jego plan nie jest wystarczająco rygorystyczny. To coś takiego, jakby Grégoire Bouillier przeglądał się w dyskotekowej kuli: odbicie w niej jest pocięte, rozproszone na tysiące miniaturowych lusterek, ale wystarczy wysłać w jej stronę wiązkę lasera, a cały parkiet zaczyna błyszczeć. Laserem Bouilliera jest styl; od razu widać, że kocha słowa. Delektuje się nimi, wykręca je na wszystkie strony, osłuchuje.

Czasem przesadza, biorąc niektóre debilne kalambury za aforyzmy à la Lacan: „W wieku czterdziestu lat przechodzimy kwarantannę”, „Podobasz mi się (...) O jakiej ranie mówisz?”[36] etc. Ale potrafi się nimi posługiwać tak, by ujarzmić swój ból. Zrozumiał, że celem literatury nie jest rozdrapywanie ran, lecz zabliźnianie ich stylem.

Tak czy inaczej niech nas to wszystko nie zmyli: to nie jest książka o Bouillierze. Ten „raport o mnie” jest książką o tobie. Stygmatyzujemy często autofikcję, bo nie rozumiemy, że pisarze, którzy opowiadają o swoim życiu, mówią przede wszystkim o nas samych. Dawno temu Blaise Pascal oświadczył: „Ja jest wstrętne”[37], i to nadal wpływa na naszą opinię; choć przecież dwieście lat po nim Wiktor Hugo dowalił mu, twierdząc: „Niedorzecznie jest wierzyć, że nie jestem tobą”[38]; trzeba było zaczekać jeszcze jakieś sto lat, żeby Louis Aragon wszystkich pogodził, zadając epokowe pytanie: „Kim jest ten, kogo biorą za mnie?”[39]. Pisanie autofikcji jest próbą sprawdzenia, kto kryje się pod nazwiskiem wydrukowanym na okładce książki.

Do tej – jakże francuskiej – przygody literackiej Grégoire Bouillier wnosi pokłady skromności (jest dla niej czymś w rodzaju diety oczyszczającej) i kontynuuje walkę. Za sprawą jego raportu oglądamy spory kawałek Francji, spotykamy kobiety fatalne, flirtujemy ze śmiercią innych ludzi. Ale – szczęśliwie dla siebie – Bouillier nie odpowiada na pytanie postawione przez Aragona. Bo jeśli ktoś potrafi na nie odpowiedzieć, to znaczy, że nie jest pisarzem.

Grégoire Bouillier, życie

Grégoire Bouillier to lewicowiec piszący jak człowiek prawicy. Na skrzydełku obwoluty swojej książki deklaruje, że ma czterdzieści lat. Ale w samej książce pisze, że urodził się dwudziestego drugiego czerwca 1960 roku, co z matematycznego punktu widzenia oznacza, że w roku

publikacji *Rapport sur moi* miał o dwa lata więcej. Potwierdza to moje domysły: kokieteria jest najważniejszą przeszkodą prawdy autobiograficznej. Grégoire Bouillier znalazł się w gronie zbyt licznych debiutantów, którzy utonęli w masie książek, jakie ukazały się we wrześniu 2002 roku (sześćset sześćdziesiąt trzy powieści, a ja, a ja, a ja?). Ocalał z tego zalewu dzięki jednogłośnym pochwałom krytyki i Prix de Flore: rzadko mamy do czynienia z tak rzęsiście oklaskiwanym debiutem. Wcześniej można było natknąć się na jego podpis w okrytych złą sławą czasopismach: „L'Infini", „NRV"... Grégoire Bouillier spędził dzieciństwo w okolicach Pól Elizejskich. Po książce *Rapport sur moi* opublikował jeszcze dwie książki w wydawnictwie Allia: *L'Invité mystère* (Tajemniczy gość), której bohaterką jest Sophie Calle, w 2004 roku i *Cap Canaveral* w roku 2008. Nie traćcie go z oczu: w 2016 dostanie Nagrodę Goncourtów.

nr 88

Przeciwnik

Emmanuela Carrère’a (2000)

To piękna powieść, lecz straszliwa historia. *Przeciwnik*[40] będzie dla was traumą i – paradoksalnie – przywróci wam wiarę w życie. Niestety, nie wszystkie książki mają taką moc, co to, to nie. W roku 1000 była *Powieść o Lisie*; w roku 2000 – Powieść o Romandzie[41]. Carrère zdobył się – po Stendhalu (*Czerwone i czarne*), Flaubercie (*Pani Bovary*) i Trumanie Capote (*Z zimną krwią*) – na niebezpieczny krok: opisał zdarzenie z kronik kryminalnych. Przerobił rzeczywistość na powieść albo raczej stwierdził, że nie ma lepszej fikcji niż prawdziwa historia. Prześledził aferę Jeana-Claude’a Romanda, obserwował proces, spotkał się z fałszywym lekarzem, który zlikwidował swoją rodzinę (żonę Florence, syna Antoine’a, córkę Caroline; jak również własnych rodziców), gdy tylko jej członkowie się zorientowali, że okłamuje ich od siedemnastu lat. Wydaje się, że ta historia najpierw Carrère’a zniesmacza, później fascynuje, a wreszcie odpycha – i jest on w tej postawie podobny do bohatera *Classe de neige* (Zimowisko), swojej wcześniejszej książki, albo *Powieści rosyjskiej*[42], książki następnej. W obliczu ludzkiego okrucieństwa powracamy zawsze do tych samych pytań (podobnie jak Littell sześć lat później w *Łaskawych*): Jaka granica dzieli nas od bycia potworem? Czy wszyscy jesteśmy tacy jak Jean-Claude Romand? Dlaczego on, a nie ja? Ale nie są to jedyne pytania, jakie stawia ta opowieść – doskonała, wycyzelowana jak mechanizm szwajcarskiego zegarka. *Przeciwnik* (inna nazwa diabła) to także kłamstwo. Wszyscy jesteśmy uzurpatorami: udajemy kogoś

innego. Malujemy się, przebieramy, upiększamy bez przerwy. Życie w społeczeństwie nie byłoby możliwe bez choćby odrobiny mitomanii. Nie mówimy żonie, że posuwamy jej najlepszą przyjaciółkę; nie powtarzamy znajomym świństw, które ktoś opowiada za ich plecami; nie przyznajemy się rodzicom, że ćpamy; nie zdradzamy nikomu, że w nocy będziemy się dotykać, oglądając na Youngporn.com filmiki z młodymi, wydepilowanymi lesbijkami (co? nie robicie tego?!). Kłamstwo to strategia przetrwania w środowisku humanoidalnym. Zwłaszcza w przypadku pisarza. Dla pisarza, podobnie jak dla aktora, kłamstwo jest drugą naturą, narzędziem pracy. Wszyscy pisarze to kłamcy, z tym że nikogo nie zabijają, gdy zostają zdemaskowani: przeciwnie, wtedy dostają nagrody.

Niezwykła siła tej książki tkwi w sprawnym skakaniu pomiędzy rzeczywistością (mitoman zakatrupia swoją rodzinę), fikcją (chory udaje, że jest lekarzem), autobiografią (pisarz, mąż i ojciec, ma wrażenie, że występuje w *Lśnieniu*) a techniką powieściową (jak przekazać prawdę kłamstwa? jak napisać biografię ducha?). Carrère radzi sobie z tą iście Pirandellowską łamigłówką ze zręcznością, która czyni jego książkę wstrząsającą, zapierającą dech, pasjonującą od deski do deski i przywraca tym samym do życia gatunek literacki zwany powieścią. Niedawna afera Duponta de Ligonnès sprawiła, niestety, że *Przeciwnik* ponownie zyskał na aktualności.

Emmanuel Carrère, życie

Dzięki Bogu Emmanuel Carrère to Jean-Claude Romand w wersji light. Jest niemal w tym samym wieku co on (Romand urodził się w 1954 roku, Carrère – w 1957), podobnie jak on ma żonę i dzieci. Ale ich nie zamordował. Natomiast od lat ich okłamuje – jego prawdziwe nazwisko brzmi Carrère d’Encausse. On jednak usunął człon „d’Encausse” i wmawia swojej rodzinie, iż jest spokrewniony

z producentem płyt Sheili, podczas gdy tak naprawdę jest synem dożywotniej członkini Akademii Francuskiej. Tym razem biograf Philipa K. Dicka (autora *Ubika*) postanowił być jak... nie John Malkovich (to miejsce było już zajęte), lecz Przeciwnik. Wcześniej dał się zauważyć przede wszystkim jako autor *Wąsów*[43] (1986) i *La classe de neige* (Prix Fémina 1995). Następnie uraczył coraz szersze i wierniejsze grono czytelników *Rosyjską powieścią* (2007) i *Nie moim życiem*[44] (2009) – powieścią, której akcja zaczyna się na Sri Lance podczas tsunami w 2004 roku. Zrealizował trzy filmy, w tym wspaniały *Retour à Kotelnitch* w 2003 roku – i tu również jego pracę naznaczyło rzeczywiste morderstwo. Ten facet przyciąga katastrofy. Leciałem raz samolotem z Emmanuelem Carrère'em: byłem pewien, że się rozbijemy. Na szczęście udało nam się ujść z życiem: tego dnia Carrère nie miał ochoty pisać!

nr 87

Joe Gould's Secret

Josepha Mitchella (1965)

Kim jest Joe Gould? To pytanie stanowi temat fenomenalnej książki dziennikarza „New Yorkera", Josepha Mitchella, który przeprowadził dwukrotne śledztwo w sprawie tego osobnika: raz za jego życia, w 1942 roku, a drugi raz po jego śmierci, dwadzieścia lat później (jak by rzekł Aleksander Dumas), w roku 1964. Istnieją na świecie ludzie, którzy interesują nas tak bardzo, że myślimy o nich przez całe życie. Pewnego dnia Joseph Mitchell zapragnął się dowiedzieć, co ukrywa Joe Gould, wędrowny poeta, kloszard – brodaty, pijany i przewrotny, który w latach trzydziestych i czterdziestych włóczył się po ulicach Greenwich Village. Dlaczego absolwent Harvardu wolał sypiać na ławkach w metrze? Czy rzeczywiście można być Amerykaninem i nie mieć ochoty na posiadanie czegokolwiek? Jaki był ów tajemniczy manuskrypt, którego nigdy nie opublikował, *Historia naszego czasu przekazywana ustnie*, podobno dwanaście razy dłuższy od Biblii? Czy rzeczywiście pisarz mógł umrzeć w 1957 roku, zanim ktokolwiek przeczytał „najdłuższą księgę w historii świata"?

Joe Gould stanowi wyjątek od reguły dotyczącej społeczeństwa zwanego cywilizowanym: odmówił stylu życia, który mu narzucano. Już dziesięć lat przed nastaniem beat generation żył w Stanach Zjednoczonych niebiański kloszard, który deklamował wiersze, żywił się alkoholem i pił keczup.

Tekst Josepha Mitchella jest pasjonujący z kilku powodów. W tym przezabawnym reportażu śledczym autor podaje w wątpliwość samego

siebie: Joe Gould zastyga stopniowo, przybierając kształt posągu Komandora. Bo to, co odkrywa Mitchell, przechodzi ludzkie pojęcie: dzieło tego artysty znajduje się w jego głowie, a nie na papierze.

Joe Gould wolał rozmawiać z mewami niż z ludźmi i nie pozostanie po nim nic, chyba że on, Joseph Mitchell, napisze tę książkę. Mitchell sam siebie ogłasza odpowiedzialnym za spuściznę po Gouldzie. Czyni z mitomana mit, z autora – postać: ostatni symbol wolnego człowieka, Diogenesa nowojorskich barów, „Samuela Pepysa z Bowery" (my powiedzielibyśmy raczej – połączenie Alberta Cossery'ego, Mouny Aguigui, Alaina Weilla i Jeana-Marca Restoux – kloszarda, który do dziś podpiera mury księgarni La Hune). Ale czyniąc to, daje wyraz nieposłuszeństwa, jak Max Brod, który odmówił zniszczenia powieści swojego przyjaciela Kafki. Czyżby prawdziwym punktem honoru pisarza było nie napisać niczego? Chęć pozostawienia po sobie śladu to wyraz nieznośnej zarozumiałości. Ale chęć pozostawienia śladu po kimś innym? Wszystko to jest bardzo skomplikowane; na szczęście książka, o której piszę, jest znacznie bardziej przejrzysta niż moje wywody.

Opowiedziawszy tę historię, Joseph Mitchell nie opublikował już niczego więcej, aż do śmierci. Zachował się jak Jerome David Salinger czy Arthur Rimbaud. Decyzja ta wydaje się absurdalna, ale czyż cała kondycja ludzka nie jest absurdem? Nic nie służy niczemu; tylko mewy wszystko zrozumiały (dlatego ciągle się śmieją); oto metafizyczny przekaz, który wysyła nam Joe Gould.

Joseph Mitchell, życie

Początkowo nic nie wskazywało na to, że Joseph Mitchell zajmie się upamiętnianiem postaci Joego Goulda. Mitchell urodził się w roku 1908 w Karolinie Północnej, pojawił na Manhattanie w latach trzydziestych i mógłby spokojnie zadawać szyku w hotelu Algonquin ze Scottem

Fitzgeraldem i Dorothy Parker. Zamiast tego wyspecjalizował się w tworzeniu portretów ludzi przetrąconych przez życie, przegranych, straceńców wszelkiej maści. Przez trzydzieści lat był reporterem prestiżowego „New Yorkera", zmarł w 1996 roku. Jego kultowa książka *Joe Gould's Secret* (Tajemnica Joego Goulda) została przeniesiona na ekran przez Stanleya Tucciego. Główne role zagrali Ian Holm i Susan Sarandon. Film był niezbyt udany, a ja ciągle nie wiem, czy Joe Gould istniał naprawdę. A może to wszystko jest zakrojoną na szeroką skalę kaczką dziennikarską, przy której Émile Ajar[45] wydaje się wiarygodną istotą?

nr 86

Hańba

J.M. Coetzeego (1999)

Nagradzając w 2003 roku Coetzeego, Akademia Szwedzka uhonorowała autora przystępnego, ambitnego, lecz nie tajemniczego, tworzącego literaturę wysokich lotów, lecz nie napuszoną. Najlepszym sposobem na pierwszy kontakt z twórczością tego południowoafrykańskiego pisarza z donkiszotowską bródką jest lektura jego arcydzieła zatytułowanego *Hańba*, które ukazało się w 1999 roku. To krótka powieść (dwieście pięćdziesiąt stron), pochłania się ją w ciągu dwóch godzin. Opowiada historię profesora, który co czwartek zalicza dziwkę. „Rozciąga ją na łóżku, całuje jej piersi. Kochają się”[46]. Przyznajcie, że rzadko który noblista pisze w sposób równie czytelny. „Żył w nieustannej gorączce rozwiązłości. Romansował z żonami innych profesorów, podrywał turystki w barach na nabrzeżu albo w Club Italia, sypiał z kurwami”. *Hańba* zaczyna się jak książki Houellebecqa! Bardzo szybko jednak zbacza w stronę Davida Lodge’a: profesor zostaje oskarżony przez jedną ze studentek (nie dziwkę, inną) o molestowanie seksualne. Będzie musiał schronić się na wsi u swojej córki lesbijki, gdzie doświadczy innego rodzaju hańby – tej, która wiąże się z byciem białym w kraju czarnych. Skojarzenia z Rothem czy Kunderą są tu uzasadnione (książka mogłaby równie dobrze nosić tytuł *Plama* albo *Ignorancja*). Czyżby nagradzając Coetzeego, Akademia Szwedzka nagrodziła również – pośrednio – Rotha i Kunderę, oficjalnie udając, że ich ignoruje?

Tym, co uderza podczas lektury *Hańby*, jest jej lakoniczność. Tak wiele rzeczy zostaje opowiedzianych w tak niewielu słowach. Autor obserwuje żałosne mikrowydarzenia ukazujące starość i samotność bohatera. Rozbierając prozę Coetzeego na czynniki pierwsze, dochodzimy do wniosku, że wszyscy inni pisarze są zbyt gadatliwi. Tu jest tak, jakby ów profesor literatury postanowił pewnego dnia, że już nigdy nie napisze ani jednego zbędnego słowa. Przykład: „Lubi ciszę, jaka panuje późnym popołudniem w czytelni, lubi też potem wracać pieszo do domu: rześkie zimowe powietrze, wilgotne, lśniące ulice". Cóż można tutaj dodać? To takie celne. Te „lśniące ulice" zawierają w sobie wszystkie deszczowe szarówki świata.

Inną rzeczą, która zapewne spodobała się członkom Akademii Szwedzkiej, jest emanujące z powieści Coetzeego burżujsko-cyganeryjne wyrafinowanie: jego bohaterowie słuchają sonat Scarlattiego, cytują wiersze Wordswortha, przesyłają sobie różowe goździki... Krótko mówiąc – to nie jest świat hołoty. Gdy profesor podrywa studentkę, jest dosłownie WSPANIAŁY:

„– (...) Proszę zostać u mnie na noc. (...)

– Dlaczego powinnam?

– (...) Dlatego, że uroda kobiety nie jest jej wyłączną własnością, lecz częścią bogactwa, które przynosi ona ze sobą na świat. Ma obowiązek dzielić się tym bogactwem".

Cóż za genialna gadka starego lubieżnika! Rzekłbyś: Sidney Pollack w filmie Woody'ego Allena. Czytając Coetzeego, mamy wrażenie, że należymy do kasty inteligentów umykających przed polityczną poprawnością. Wielki powieściopisarz to ktoś, kto dostarcza nam skutecznych metod podrywu. Ta, o której mowa, została przetestowana przez niżej podpisanego na grupie reprezentatywnej populacji studentek z Europy Zachodniej. Działa w siedemdziesięciu sześciu procentach. Mówiłem wam, że piszę książkę naukową.

J.M. Coetzee, życie

John Maxwell Coetzee to, po Nadine Gordimer (1991), drugi południowoafrykański laureat Nagrody Nobla. Urodził się w 1940 roku w Kapsztadzie i bardzo długo wykładał literaturę. Pierwszy światowy sukces przyniosła mu w roku 1980 książka *Czekając na barbarzyńców*[47]. Dwa razy otrzymał Booker Prize: w 1983 za *Życie i czasy Michaela K*[48] i w 1999 za *Hańbę*. Coetzee to anglosaski Romain Gary! Dwukrotnie przyznano mu angielską Nagrodę Goncourtów, z tym że on nie musiał w związku z tym przybierać pseudonimu. Ostatnio zwrócił się ku autobiografii: *Młodość*[49] (2002) i *Lato*[50] (2009) to pełen wyczucia i melancholii powrót do lat młodzieńczych. Ale *Hańba* pozostaje szczytowym punktem jego twórczości, punktem kulminacyjnym, punktem docelowym, i we Francji wydano ją, nomen omen, w serii Points Seuil.

nr 85

Wszystko jest iluminacją

Jonathana Safrana Foera (2002)

Debiuty w Ameryce mają zupełnie inny ciężar gatunkowy niż we Francji: tam, żeby znaleźć wydawcę, trzeba poruszyć niebo i ziemię, wymyślić całkiem nowy świat, zrewolucjonizować narrację, stworzyć oryginalny język, zatrudnić agenta... Dlatego nie ma się co dziwić, że od czasu do czasu dociera do nas zza Atlantyku wielka powieść napisana przez kogoś całkiem nieznanego, artefakt – kosmiczny, rozgorączkowany, prześmieszny, całe życie przelane na papier. W Stanach Zjednoczonych dwudziestoletnie dzieciaki piszą tak jak nasze sześćdziesięciolatki. Na wyższej pozycji w niniejszym zestawieniu umieściłem fenomenalne *Wstrząsające dzieło kulejącego geniusza* – poruszającą i przezabawną epopeję Dave'a Eggersa, sieroty skazanego na towarzystwo upierdliwego młodszego brata. Podziwiałem także *Dom z liści* Marka Danielewskiego (rocznik 1966): pełne wolności natchnione przedsięwzięcie, lecz całkiem innego gatunku (głęboka fantastyka). Jestem również fanem absurdalnego debiutu młodego postrzeleńca, niejakiego Jonathana Safrana Foera. Powieść nosi tytuł *Wszystko jest iluminacją*.

Saga rozpoczyna się od monologu młodego Ukraińca, Aleksandra Perczowa, który bardzo słabo mówi po angielsku. Perczow jest tak samo walnięty jak bohaterowie Faulknera i tak samo komiczny jak postacie Johna Kennedy'ego Toole'a. Bez przerwy myli słowa i jest przekonany, że pozycję 69 wymyślono w roku 1969. „«A co ludzie działali poprzed 1969 rokiem?» «Zwykłe obciąganie i przeżuwanie puzdra, ale nigdy

chórem»”[51]. Aleksandr, razem ze swoim psem Sammym Davisem, Juniorem, Juniorem, pracuje jako tłumacz Jonathana Safrana Foera, przybyłego na Ukrainę w poszukiwaniu kobiety o imieniu Augustyna, która ocaliła jego dziadka (jego rodzinna wioska, Trachimbrod, została zniszczona przez nazistów w 1941 roku). Treść rozdziałów mieni się jak w kalejdoskopie: retrospekcje, nurkowanie w teraźniejszości, epicki, sztubacki styl. Tu forma nie jest czymś, co z dna wypływa na powierzchnię. Tu forma ukryta jest na samiuteńkim dnie. Opowiadając tę łotrzykowską, megalomańsko-niepozorną historię, Jonathan Safran Foer szuka własnego tonu. I znajduje go; czasem jest niestrawny, ale zawsze twórczy i pokręcony. Owszem, ma problem z odcięciem się od pewnych wpływów: odtwarzanie historii małej wioski przywodzi na myśl *Sto lat samotności*. Jednak czytając tę książkę, czujemy mniejsze znużenie niż przy lekturze dzieła Gabriela Garcii Marqueza. Zwykle szybko odkładam powieść, gdy jest zbyt absurdalna; tutaj ciekawość wzięła górę. Ciągle kusiło mnie, żeby poznać ciąg dalszy, nawet gdy wszystko nurzało się w oparach totalnego absurdu. Bo szaleństwo jest tu ILUMINACJĄ Historii, Emocji i Prawdy. Bo ów anonimowy tupeciarz własnymi siłami stworzył barokowy i bufoniasty tekst w stylu Bellowa albo Singera – ni mniej, ni więcej.

Jonathan Safran Foer, życie

Jonathan Safran Foer urodził się w 1977 roku w Waszyngtonie, D.C. Studiował literaturę w Princeton i publikował teksty w „The Paris Review” i „New Yorkerze”. Jego debiut był przedmiotem niesamowitej akcji marketingowej: jeszcze przed publikacją powieść *Wszystko jest iluminacją* została wystawiona na licytację przez sławnego agenta literackiego. Wygrał ją wydawca Houghton Mifflin, proponując zaliczkę w wysokości trzystu pięćdziesięciu tysięcy dolarów. Wielu znacie autorów, którzy niczego jeszcze nie wydali, a mimo to wydawnictwa

walczą, by zaoferować mu taki kontrakt? Natychmiast po publikacji książka została pochwalona na pierwszej stronie „New York Times Book Review”: „Ta pełna nieokiełznanej fantazji powieść to istny cud. Wzbudzi wasz podziw. I złamie wam serca” – oświadczyła Joyce Carol Oates. A Pietro Citati entuzjazmował się w dzienniku „La Repubblica”: „Czasem jedna książka wystarczy, by zmieść nasze wątpliwości dotyczące dzisiejszej literatury”. Już niczego nie dodawajcie! To i tak za dużo! Ten młodzieniec był wielkim zwycięzcą literackiego *Idola*. Czy to przedwczesny sukces? Jego dwie następne książki nie były już takie zabawne...

nr 84

Une fille pour l’été

Rolanda Jaccarda (2002)

Kibice Paris Saint-Germain skandują czasami hasło o nieco seksistowskim zabarwieniu: „Kobieta na jedną noc, PSG – na całe życie!”. Roland Jaccard woli dłuższe dystanse: daje sobie „dziewczynę na lato”. Niezbyt to miłe, bo zdarza się przecież, że jedna dziewczyna przetrwa dłużej niż jeden sezon – czasem są to nawet trzy lata. Ale Jaccard nie jest optymistą. To zgorzkniały cynik, dandys nihilista, casanova ze skłonnościami samobójczymi, ponury pesymista, który nie lubi Japonek i austro-węgierskich pisarzy. Roland Jaccard świetnie rozumie kobiety: żeby się z nimi przespać, wyjaśnia im, że życie nie służy niczemu, że to wszystko jest okropne, że skończy się, zanim jeszcze na dobre się zacznie, i że „każdy nowy podbój zapowiada kolejną klęskę”. To przemawia do pań, bo w ich życiu zawsze przychodzi taki moment, w którym mają dosyć kłamców.

Une fille pour l’été (Dziewczyna na lato) to opowieść o jego podróży do Tokio w towarzystwie Shade, studentki Akademii Sztuk Pięknych, nieśmiałej, a więc seksownej. Ona nazywa go „starym potworem” i to prawda, że Roland Jaccard coraz bardziej przypomina połączenie Gabriela Matzneffa z Humbertem Humbertem, zwłaszcza gdy pisze: „Osiągnąłem wiek, w którym wszystkie kobiety, jakich pożądam, mogłyby być moimi córkami”. W innych tekstach, zebranych w tym tomie, narrator budzi skojarzenia z postacią graną przez Fabrice’a Luchiniego w *Dyskretnej* – operetkowego Valmonta, który dał się złapać we własną pułapkę. Jak to się dzieje, że wielcy podrywacze

nigdy się nie zakochują? Ich oschłość zawsze mi imponowała. Letni flirt pozostaje niebezpieczną grą, a naiwniary są równie podatne na zakochanie jak zblazowani goście.

Une fille pour l'été należy czytać nad morzem, z lizakiem Chupa-Chups albo cukierkiem w ustach, a w tle powinna się sączyć piękna piosenka Michela Fugaina *Jusqu'à demain, peut-être*, której pierwsza zwrotka brzmi: „Nie wiem jeszcze, / Jak długo potrwa / Ta nasza miłość. / Do jutra, być może, / A może aż do śmierci". Ta książka to istna literacka pigułka ecstasy: łyka się ją szybko, wywołuje uśmiech, potem śmiech, potem łzy, nie mówiąc już o innych efektach ubocznych (rozdzierające poczucie jałowości wszechrzeczy, pewność, że wszechświat jest bezużyteczny, ostre zobojętnienie). Pod zblazowanym spojrzeniem kobiet jak ze snu, ubranych w różowe koszulki i dżinsowe miniówki, Roland Jaccard stosuje praktyki sado-maso wobec samego siebie. Ów specjalista od nieszczęścia świetnie wie, jak być szczęśliwym, ale się tym nie chwali. W innej swojej książce, *Le Rire au diable* (Śmiech diabła), pisze: „Zawsze w końcu zaczynamy odczuwać szczęście, ale w formie, która najmniej nam odpowiada".

Roland Jaccard, życie

To zaskakująca wiadomość, ale Roland Jaccard nadal żyje. Wprawdzie w kręgu jego zainteresowań zawsze leżała apologia samobójstwa i eutanazji, ale (tak jak Cioran) nigdy nie wprowadził w życie swoich gróźb – na szczęście! Dzięki temu możemy delektować się jego smutnymi aforyzmami i dziennikami intymnymi, w których autoironia kompensuje ekshibicjonizm, a także filozofią – równie czarną jak jego humor (*La Tentation nihiliste* [*Pokusa nihilistyczna*], 1989; *Flirt en hiver* [*Flirt zimą*], 1991; *Journal d'un homme perdu* [*Dziennik zagubionego człowieka*], 1995). Poza swoją „produkcją osobistą" Roland

Jaccard, urodzony w Lozannie w 1941 roku, przez trzydzieści dwa lata (1969–2001) pisał do „Le Monde”, jest także wydawcą serii zatytułowanej Perspectives Critiques w wydawnictwie Presses Universitaires de France. Wyobraźcie sobie, jak wielką siłą charakteru musi wykazywać się ten człowiek, by pomimo sprawowania tak wysokich funkcji uważać się za „starego, napuszonego durnia i nieznośnego hipochondryka”.

nr 83

Pożegnanie z Afryką

Karen Blixen (1937)

I had a farm in Africa. Większość ludzi uważa, że autorką tych słów jest Meryl Streep. Dzięki nowemu tłumaczeniu, zamówionemu przez Gallimarda, Francuzi wiedzą już, że zdanie to brzmi dokładnie: „Miałam w Afryce farmę, u stóp gór Ngong”[52], że w oryginale zostało napisane po duńsku (a nie po angielsku) oraz że jego autorką jest Karen Blixen. Dotąd mieli do dyspozycji przekład z okrojonego angielskiego tłumaczenia... Albo słyszeli głos rozbrzmiewający z offu w hollywoodzkim hicie z 1985 roku, z Robertem Redfordem (Oscar za najlepszy film).

Lektura tej książki w Rosji była bardzo dziwnym doświadczeniem. To była podróż rozbita na kawałki: siedząc w Grand Hotelu Europejskim, w pokoju z widokiem na prospekt Newski, byłem Francuzem, który zwiedza Afrykę, za przewodniczkę mając Dunkę. Prawdziwa globalizacja jest literaturą.

Uważam, że *Pożegnanie z Afryką*, którego francuski tytuł brzmi *La Ferme africaine* (Afrykańska farma), jest sto miliardów razy bardziej estetyczne aniżeli telewizyjna *La Ferme Célébrités*[53]. Przykładowo nikt w TF1 nie wykrzyknął nigdy: „Gdy nad głową przelatywał coraz głośniejszy szum, to był wiatr w gałęziach wysokich drzew – lecz nie deszcz. Gdy szelest toczył się po samej ziemi, to był wiatr wśród krzaków i wysokich krzewów – lecz nie deszcz. Gdy łomotało i tłukło nieco wyżej, to był wiatr wśród łanów kukurydzy (...)”. Możecie oglądać ten wasz debilny kanał przez sto lat albo i dłużej, ale nigdy nie

usłyszycie, jak uczestnik reality show krzyczy na widok zachmurzonego nieba: „Dopiero, gdy ziemia odpowiedziała jak płyta rezonansowa głębokim, płodnym rykiem, a cały świat rozśpiewał się dokoła we wszystkich wymiarach, górą i dołem – to był deszcz. Wywoływał takie uczucie jak powrót nad długo niewidziane morze, jak objęcie kochanka”.

Życie jest źle urządzone. Byłoby tak pięknie, gdyby ludzie w telewizji cytowali Karen Blixen. To wyrafinowany, płynny język, poezja – czuła i gorzka, w której po nagłych falach liryzmu następują przypływy zimnej wściekłości. Skandynawia, bez dwóch zdań!

Istnieje wiele zbieżności pomiędzy twórczością poszczególnych skandynawskich powieściopisarzy. Przyroda jest w niej bardzo obecna (zarówno u Blixen, jak i u Hamsuna): to literatura o dużej zawartości tlenu. I emanująca permanentną rozpaczą, choć czasem bywa nasączona humorem, jak u Paasilinny. To krainy długich zim i niezliczonych choinek. O niezwykłej sile *Pożegnania z Afryką* decyduje fakt, że łączy w sobie duńską skrupulatność z afrykańską zmysłowością. W latach 1914–1931 pewna kobieta kieruje plantacją kawy. Nudzi się u boku zrzędliwego męża. Zakochuje się do szaleństwa w innym mężczyźnie, który ginie w wypadku lotniczym. Wraca do swojego kraju i pisze książkę.

Jeśli znasz piękniejszą historię, wciśnij jeden.

Karen Blixen, życie

Karen von Blixen-Finecke, bardziej znana pod pseudonimem Isak Dinesen, urodziła się i zmarła w Rungsted (1885–1962). Ponieważ ta duńska wioska (i jej rodzinna posiadłość) nosi trudną do wymówienia nazwę, Karen postanawia poślubić brata bliźniaka swojej pierwszej miłości i założyć plantację kawy w angielskiej Afryce Wschodniej. *Pożegnanie z Afryką* (1937) to autobiograficzna opowieść o tej klęsce –

zawodowej i uczuciowej: tym, co Blixen wyniosła z pobytu w Afryce, jest nieuleczalna żałoba, ruina finansowa i syfilis, którym zaraziła się od niewiernego męża. Jedyną rzeczą, jaką może zrobić w obliczu tego kataklizmu, jest stworzenie arcydzieła. Wspomnijmy przy okazji, że Karen Blixen jest również autorką wielu książek fantastycznych, a także słynnego opowiadania *Uczta Babette*[54]. W jego adaptacji filmowej Stéphane Audran zagrała jedną ze swoich najpiękniejszych ról (francuskiej kucharki, która za wszystkie wygrane na loterii pieniądze wydaje wspaniałą ucztę).

nr 82

Ngao sikhao

Saneha Sangsuka (1986)

Zaszokowany i rozentuzjazmowany, pijany słowem, naśladuję styl książki, o której teraz mówię, powieści obłędnej obłąkanej opętańczej nieznanego we Francji autora którego należy absolutnie poznać bo pisze właśnie tak nie bacząc na interpunkcję gromadząc słowa by porwać nas wraz ze swoim wirem.

To jest szok absolutny, spotkanie surowego języka z kulturą literacką bogatą i silną, i otwartą, i dzisiejszą, łączącą rocka i kino, Gustawa Flauberta, Deep Purple i Artura Toscaniniego. To historia poety cierpiącego na depresję i bezsenność, poety o pokiereszowanej twarzy i długich włosach, który chce umrzeć w zrujnowanym domu na północy Bangkoku. To niekończący się monolog wewnętrzny w stylu Joyce’a, lecz zjadliwy, wyznanie miłości i nienawiści kobietom, które kochał bohater, „śpiew żałobny”, seksualna melopeja, rekwiem à la Malcolm Lowry, w którym rolę wulkanu odgrywa wioska pełna węży i pająków, i gekonów – małych oślizłych gadów, które żywią się owadami, a których wyłupiaste oczy budzą strach. To czternaście listów bez odpowiedzi, jakie ów maniak, „ekspert od wagin wszelkiego kalibru”, wysyła do swoich samobójczych kochanek, by powiedzieć im: „Kocham cię. Witaj na moim pogrzebie”.

To dowód, że tajskie prostytutki nie są zarezerwowane dla zagranicznych turystów, ale bywają również konsumowane przez tubylców. To stylistyczne fajerwerki kipiące liryzmem, a przy tym umiejętnie utrzymane w ryzach: „Ten głos jest cichy ochrypły

uporczywy”; „Wiedziałem że jeśli się z nią prześpię będę smutny zagubiony lękliwy zawstydzony”. To sekwencje przymiotników (jak u Sollersa), użyte nie ze względu na niechęć do dokonania wyboru, lecz w trosce o precyzję, bo w życiu zasługujemy zawsze na kilka epitetów naraz: ja na przykład jestem krytykiem literackim światowcem powieściopisarzem audiowizualnym narcystycznym naiwnym cynicznym niewinnym zakochanym samotnym smutnym bogatym megalomańskim miłym złośliwcem, a to i tak tylko krótka migawka, bo zmieniam się cały czas, jak wszyscy.

To przejścia od „ja” do „ty” jak u Gao Xingjiana (ale bardziej podniecające). To splątana i gęsta powieść, którą czyta się jednakże spokojnie, bez zbytniego wysiłku, a po lekturze ogarnia nas takie uczucie jak po wypaleniu silnego zioła, jakbyśmy naćpali się słowami.

To dzieło przyprawiające o zawrót głowy ze względu na swoje hipnotyczne piękno, skarbnica zdań, które mielibyśmy ochotę wynotować: „Im piękniejsze tym bardziej skryte”; „Miłość nie tylko zaślepia: pokrywa twarz pryszczami”; „Zawsze gdy jestem szczęśliwy mam ochotę popełnić samobójstwo”; „Marzeniem Amerykanów jest sterowanie całym światem za pomocą pilota”... i tak dalej, aż do ostatniej frazy, kulminacyjnej konkluzji tego niezwykłego tekstu, który chce sięgnąć dna, by odzyskać formę: „Niech sczezną dobre kobiety i niech wszyscy mężczyźni złej woli zjednoczą się!”.

Saneh Sangsuk, życie

Saneh Sangsuk urodził się w roku 1957 w okolicach Bangkoku. Uzyskał dyplom w zakresie języka i literatury angielskiej. Spośród jego dzieł we Francji ukazały się tylko *Chao karaket* (Historia stara jak deszcz) oraz *Ngao sikhao* (Biały cień), z podtytułem *Portret artysty z czasów chuligańskiej młodości* w hołdzie Jamesowi Joyce’owi (autorowi *Portretu artysty z czasów młodości*). Ten szalony monolog jest

podobno drugim tomem trylogii, problem w tym, że nie wiadomo, czy tom pierwszy i trzeci istnieją! Niedawno wydawnictwo Seuil opublikowało tłumaczenie bajki, tak krótkiej i metaforycznej, jak poplątana i naturalistyczna jest jego powieść. Jednakże *Asoraphit* (Jad), historia o walce dziecka z jadowitym wężem, nie ukazała się w Tajlandii. Czyżby Sangsuk był Weerasethakulem[55] literatury? Istnieje niewiele fotografii Sangsuka (na jednej z nich wygląda jak Che!). Ów pisarz pustelnik, szalony, ponury i niezwykle zdolny, nie umiał skutecznie wykorzystać nadarzających mu się okazji do reklamy, zatem – pomóżmy mu. On, który uważa się za „Iwana Groźnego XXI wieku”, jest raczej Rabelais’m z Bangkoku.

nr 81

Oswajanie świata

Nicolasa Bouviera (1963)

„Podróż nie potrzebuje uzasadnień. Rychło okazuje się, że jest celem sama w sobie”[56]. Świat staje się coraz brzydszy i coraz ciaśniejszy. Globalizacja – skomplikowane słowo, opisujące rzecz bardzo prostą: postawiwszy stopę na Księżycu, człowiek dostrzegł, że jego planeta jest zielonkawą kulką na czarnym tle. Samoloty, szybkie pociągi, telewizja i Internet sprawiły, że teren rozgrywek, już i tak niewielki, dodatkowo się skurczył. W jaki sposób uciec z miejsca, które wywołuje w nas narastające uczucie klaustrofobii? Czy poszczególne narody jeszcze się od siebie różnią? Czy wszyscy skończymy przed takimi samymi ekranami, w takich samych ubraniach i będziemy mówić zunifikowanym językiem? Nicolas Bouvier tego nie wiedział, ale jego zamiłowanie do podróży było ostatnią podjętą przez ludzką istotę próbą ucieczki przed uniformizacją. Nie uciekał wyłącznie od swojej rodzinnej Szwajcarii, uciekał przed zmieszczanieniem, konformizmem, banalnością. Chciał być Nicolasem Bouvierem, żeby nie stać się Nicolasem Jakimkolwiek. *Oswajanie świata* to tytuł proroczy: jak gdyby nasz świat był przestrzenią, którą musimy ujarzmić. Rozważania Bouviera to nic innego, jak tylko instrukcja obsługi naszej planety.

Trzeba oswoić ją jak najszybciej. A po co nam Ziemia? Po to, żeby po niej chodzić, jeździć po drogach, mieć oczy szeroko otwarte, robić zapiski i niczego nie zapominać. Pisanie jest jak robienie mentalnych fotografii. Więcej przyswajamy w ruchu, aniżeli w bezruchu. Blaise Pascal się pomylił: szczęście polega na wychodzeniu z własnego pokoju.

„Nam oczywiście łatwo się śmiać: walizki stoją spakowane i wyruszamy jutro”. *Oswajanie świata*, arcydzieło literatury podróżniczej, pierwsza książka Bouviera, opowiada o chaotycznej wyprawie z Genewy do Kabulu w towarzystwie malarza Thierry’ego Verneta, który rysuje jak Jacques de Loustal. W 1953 roku, ryzykując życie, ci dwaj naiwni krótkowłosi hipisi odwrócili się plecami do Jeziora Genewskiego i wyruszyli w kierunku Azji. Przejechali przez Jugosławię, Turcję, Iran, Pakistan i Afganistan. Odrzucone przez wszystkie wydawnictwa i w 1963 roku, po dziesięciu latach starań, opublikowane własnym sumptem autora, *Oswajanie świata* jest manifestem odzyskanej niewinności i ponownie zdobytej wolności. Mniej mitomański niż Blaise Cendrars, bardziej klasyczny niż Kerouac, na wiele lat przed narodzinami Sylvaina Tessona, Bouvier w opisie swojej drogi pozwala sobie na luksus powolności, mając za motto te wersy Szekspira: *I shall be gone and live, or stay and die*[57]. To tak, jakby Larbaud terminował u Kessela. Później Bouvier podróżował samotnie do Indii, do Japonii, do Chin; przygoda trwała. Ja, człowiek, który nigdy nie wyściubia nosa z szóstej dzielnicy Paryża, podśpiewuję sobie chętnie i systematycznie: „Na drodze do Bouviera / wisiała kantoniera”. To jeden z najgorszych kalamburów w mojej książce, ale mnie odpręża.

Nicolas Bouvier, życie

Urodził się w 1929 roku w okolicach Genewy. Na dwudzieste urodziny rodzice dali mu w prezencie fiata topolino (małą, rozklekotaną brykę), którym jeździł po świecie i która często się psuła – gdyby jeździł bmw, nie miałby nic do opowiadania! Opisując swoje peregrynacje w sposób osobisty i ekstrawagancki, stał się bezwiednym twórcą „travel-writing” (choć już na długo przed nim Flaubert i Loti oznaczyli teren). Skutki tego zjawiska nie są pozytywne: zainspirowała się nim seria przewodników Guide de Routard, podróże się zdemokratyzowały. Ale

talent pozostaje cechą arystokratów. Niewielu turystów umie podróżować z takim wyczuciem, z jakim robił to Nicolas Bouvier. Bo nie można być genialnym podróżnikiem, mając zaledwie pięć tygodni płatnego urlopu! Droga jest niekompatybilna z GPS-em! Prawdziwy nomada poświęca życie pragnieniu, by być gdzie indziej. „Leniuchowanie w nowym otoczeniu to najbardziej absorbujące zajęcie”. Najważniejsze arcydzieła: *Oswajanie świata* (1963), *Ryba-Skorpion*[58] (1981), *Dziennik z wysp Aran i innych miejsc*[59] (1990). Tylko śmierć mogła przeszkodzić mu w podróżowaniu; siedemnastego lutego 1998 roku ostatecznie przestał się przemieszczać.

nr 80

The Atrocity Exhibition

J.G. Ballarda (1970)

Trzy lata przed *Kraksą* (która również znalazła się w tym zestawieniu, na 62 miejscu) Ballard wymyślił *The Atrocity Exhibition* (Targowisko potworności): kolaż odpadów, śmietnik obrazów, kolekcję katastrof, zbiorowisko okaleczonych. Po co tworzyć historie, skoro wystarczy zrzucić na stos swoje wizje, tak jak artysta Arman zrzuca swoje widelce? Jim Ballard stworzył nowy gatunek: powieść New Wave, mieszankę fantastyki i nouveau roman. Po raz pierwszy autor science fiction podejmuje świadomą decyzję, by mówić wyłącznie o teraźniejszości. Przyszłość nie interesowała go tak jak czasy współczesne; odkąd w wieku jedenastu lat trafił do japońskiej niewoli, Ballard wiedział, że znacznie więcej suspensów znajdzie na ulicy aniżeli na Marsie.

Ballard jest tak naprawdę spadkobiercą surrealistów: podobnie jak Breton potrafi wpaść w ekstazę na widok byle jakiej współczesnej ruiny. Zniszczenie Japonii w roku 2011 to odpowiedni moment, by przypomnieć ogromny dorobek tego wizjonera, opętanego przez katastrofy. Po *Klimatyzowanym koszmarze* Henry'ego Millera nadchodzi koszmar technologiczny J.G. Ballarda. Autor opisuje dziwny pejzaż, nasz własny: następujące po sobie wspaniałe kataklizmy, umierających publicznie jaskrawych celebrytów (Marilyn i JFK, James Dean i Albert Camus...). Pełna cięć i patchworków, owa powieść-laboratorium przywołuje na myśl płótna Warhola albo Rauschenberga. W wywiadzie, który stał się kultowy, Ballard oświadczył (a wszyscy, którzy choć trochę

pragną zrozumieć literaturę XXI wieku, powinni przepisać to czarno na białym w swoich notesikach): „Wierzę w swoje osobiste obsesje – w piękno wypadków samochodowych, w spokój zatopionego lasu, we wzruszenie, jakie wywołują puste letnie plaże, w elegancję samochodowych cmentarzysk, w tajemniczość piętrowych parkingów, w poezję opuszczonych hoteli”. Mógłby jeszcze dorzucić rażone piorunem śmigłowce, atomowe tsunami, trójwymiarowe reklamy, telewizyjne zamachy, plastikowe manekiny i „autostrady biegnące nad ich głowami”. Wstęp Williama Burroughsa jest mniej oryginalny niż błyskotliwe posłowie Jeana-Jacques’a Schuhla z 1977 roku: *Silhouette*. Świat się zmienił. Rzeczywistość coraz bardziej przypomina dzieła Ballarda. Czterdzieści lat od ich powstania świat stał się nieustającym targowiskiem potworności. Zbliżcie się, dobrzy luzie! Chcecie rzezi, krwi, rozbryzganych flaków? Witajcie na Atrocity Exhibition! Wejdźcie, zajmijcie miejsca!

J.G. Ballard, życie

James Graham Ballard długo był największym żyjącym angielskim pisarzem, ale we Francji nikt go nie czytał; wszyscy myśleli, że tę pozycję zajmuje David Lodge, Ian McEwan, Jonathan Coe albo Julian Barnes. Urodzony w 1930 roku w Szanghaju, internowany w japońskim obozie aż do końca wojny, J.G. Ballard odkrywa Anglię w 1946 roku, a pierwsze opowiadanie publikuje w 1956 w „New Worlds”. Następnie tworzy bez ustanku apokaliptyczną speculative fiction (*The Wind from Nowhere* [Wiatr znikąd], 1961; *Zatopiony świat*[60], 1962; *The Drought* [Suchość], 1965; *The Crystal World* [Kryształowy świat], 1966) oraz wczesną literaturę cyberpunkową (*Kraksa*, 1973, przeniesiona na ekran przez Davida Cronenberga; *Vermilion Sands* [Cynobrowe piaski], 1975; *Wieżowiec*[61], 1976). *The Atrocity Exhibition* była jego pierwszą próbą pisarstwa realistycznego: po niej, w 1984, przyjdzie kolej na

autobiograficzne *Imperium Słońca*[62], które Steven Spielberg przerobił na melodramat.

Ballard panował przez kilka dekad nad anglosaską fikcją jak stara małpa, której wszystkie grymasy okazały się przepowiednią. Wydane w 2000 roku *Super-Cannes* (Fayard) uspokoiło jego fanów: truchło Ballarda nadal się poruszało. Jedyną katastrofą, jakiej nie przewidział, był rak prostaty, na którego zachorował w 2009 roku.

nr 79

Podium

Yanna Moix (2002)

Żeby powieść była udana, musi zachodzić doskonała zgodność pomiędzy autorem a obranym przez niego tematem. Aż do 2002 roku Yann Moix był obsesjonatem publikującym liryczne powieści miłosne. Każda z jego książek była piedestałem dla jednej kobiety (*Jubilations vers le ciel* [Radość niesiona ku niebu] dla Hélène, *Anissa Corto* dla Anissy). Moix dążył zawsze do „wyczerpania" miłości, do rozłożenia jej na czynniki pierwsze w sposób gruntowny, niemalże naukowy. Czytelnik ryzykował czasem, że ostatecznie zginie przysypany ruinami jednej z tych cudownych steli. W *Podium* Moix nie stracił nic ze swojego chorobliwego entuzjazmu czy gorączkowej inspiracji, ale jego mania obrała sobie tym razem całkiem inny obiekt: piosenkarza Claude'a François. W Cloclo znalazł Moix miłość swego życia. Opowiada o szalonych przygodach sobowtóra autora *My Way*. *Podium* podejmuje modne tematy (sława, nowe opium dla mas), ale przede wszystkim jest traktatem o szalonej, absolutnej miłości. Bernard Frédéric to skąpy sierota homofob, który nie szuka Boga, lecz sam chce się nim stać. W związku z tym będzie musiał przejść wiele prób: zdać oficjalny egzamin na sobowtóra i wygrać konkurs prowadzony przez Evelyne Thomas na kanale France 3!

Yann Moix kładzie nacisk na to, co łączy Jezusa z Cloclo (obaj pili ocet i każdy z nich wspiął się na swoją Golgotę). A jednak nową religię od starych różni to, że dziś nie wielbi się żadnej Istoty Najwyższej; dziś wielbi się samego siebie.

Narrator – sam sobowtór C. Jérôme'a – to szwagier i najlepszy przyjaciel Bernarda Frédérica. A nade wszystko jego apostoł. *Podium* to ewangelia – burleskowa, zabawna, szalona, przetrącona i żałosna, śmieszna i straszna, ewangelia, w której Moix ujawnia swój talent komiczny, rezerwowany dotąd dla artykułów w prasie i felietonów radiowych. Yann Moix, drobiazgowy humorysta, reporter, świetnie zorientowany w temacie piosenkarzy lat siedemdziesiątych, autor rozbrajających dialogów (Alleluja! San-Antonio zmartwychwstał!), daje nam *Podium* – własny wariant *Danny'ego Rose z Broadwayu*: satyrę na show-biznes bez krzty złośliwości, ludzką i czułą. Krytykuje przemoc towarzyszącą systemowi gwiazd (fani Cloclo chcą eksterminować fanów Michela Sardou) i kpi z jednej z głównych współczesnych form wyobcowania, szanując jednocześnie fascynację, jaką może w nas budzić.

Bałwochwalstwo to zjawisko znane od zawsze (zanim zginął Claude François, ludzie popełniali samobójstwa na cześć młodego Wertera), ale w erze telewizji gwiazdy sprawują władzę totalitarną. Nie zapominajmy, że F, A, N to pierwsze litery słowa „fanatyzm". *Podium* opisuje, w jaki sposób mass media wdarły się w nasze życie dzięki gwiazdom. To one były ich zbrojnym ramieniem. Yann Moix pokazuje nam, że podstawowa trudność na tym świecie sprowadza się do jednego słowa – istnienie.

Yann Moix, życie

Yann Moix to wybitnie uzdolniony grafoman. Urodził się w 1968 roku i mentalnie pozostał w tamtej epoce (opisuje rok 1972 w *Anissa Corto*, 1978 w *Podium*). Pisze tylko po to, by zanurzyć się w czasach swojego dzieciństwa. To jedyny sposób, żeby się nie zestarzeć, a co za tym idzie – nie umrzeć. Jego trzy pierwsze powieści tworzą trylogię miłosną; *Jubilations vers le ciel* (Nagroda Goncourtów dla pierwszej powieści,

1996), *Les cimetières sont des champs des fleurs* (Cmentarze to pola kwiatów, 1997) i *Anissa Corto* (2000) to romantyczne ody zakochanego stalkera. (Czy zakochany mężczyzna może być kimś innym niż niedojrzałym, stale odrzucanym dręczycielem? Gdy dama się zgadza, pogoń w dużej mierze traci uzasadnienie). Powieścią *Podium* Moix zapoczątkował nową trylogię, bardziej zwariowaną i polityczną; dalsze części nosiły tytuły *Partouze* (Orgia, 2004) i *Panthéon* (Panteon, 2006). W 2004 roku wyreżyserował filmową adaptację *Podium*. Następnie wydał kolejną trylogię, tym razem złożoną z esejów: *Mort et vie d'Edith Stein* (Życie i śmierć Edyty Stein, 2008), *Cinquante ans dans la peau de Michael Jackson* (Pięćdziesiąt lat w skórze Michaela Jacksona, 2009) i *La Meute* (Horda, 2010; na temat sprawy Romana Polańskiego). Miłość i humor nie wykluczają się wzajemnie, ale niewielu pisarzy potrafi je łączyć. Dawniej robił to Albert Cohen. Dziś – Yann Moix.

nr 78

Rzecz o mych smutnych dziwkach

Gabriela Garcii Marqueza (2004)

Osiągnąwszy pewien określony wiek, starcy piszą już tylko po to, by pokazać jedną rzecz: nie jestem stary. Gabriel García Márquez skończył osiemdziesiąt cztery lata: za dziesięć lat będzie być może kimś takim jak narrator jego powieści, starym złośliwcem o końskiej twarzy, słuchającym Bacha w hamaku, w towarzystwie zakochanej pokojówki i perskiego kota. García Márquez ma się za Hemingwaya. Pisze „starego człowieka i morze stręczycielstwa". Bliżej nieokreślony profesor – dziennikarz na emeryturze, brzydki i samotny, nazywany przez swoich uczniów „Wzgórkiem Rzewliwym"[63], pewnego dnia postanawia zafundować sobie upojną noc miłosną z czternastoletnią dziwką. Przychodzi nam na myśl *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna. Tu „śmierć" jest ładną dziewicą: ostatecznie umieramy tylko raz, więc śmierć jest zawsze utratą dziewictwa. „Każda godzina w moim wieku jest jak rok".

García Márquez chciał ofiarować sobie haust życia w przerwie pomiędzy jednym a drugim tomem swoich pamiętników. Wyraźne są tu jego swoboda, dystans, nonszalancja... młodość. Każdy pisarz kończy jako perwersyjny dziad: zbyt duża moc uwodzenia, zamiłowanie do manipulacji, do permanentnej fantasmagorii. „Rzeczą nienaturalną jest mój wiek". To książka o rewolcie. Ludzie manifestują, by zarabiać więcej forsy, a tymczasem codziennie powinni wylegać na ulice, żeby domagać się zniesienia śmierci, tej aroganckiej małej podrywaczki. Śmierć jest źle urządzona: García Márquez opisuje bóle pleców, szpetotę

fizyczną i pragnienie życia, które, wbrew temu wszystkiemu, nie znika. Czy jedna rozwiązła noc może zrekompensować te wszystkie niedogodności? Starcze prowokacje następują jedna po drugiej: „Nigdy nie przespałem się z żadną kobietą, nie płacąc za to”, „Proszę pana, zajęczała ponuro, to wymyślono jako wyjście, a nie wejście”, „Przez kurwy nie miałem czasu się ożenić”. Zastanawiamy się: Czy to jakiś latynoski Kawabata? Lubieżny Japończyk, laureat Nagrody Nobla, autor *Śpiących piękności*, zostaje zacytowany w charakterze motta: „Nie wolno wkładać palców do ust śpiącej dziewczyny!”[64]. Poza tym uwodzi nas rytm tego krótkiego bolera, niesilącego się na debilny realizm magiczny (uf!). Spontaniczna igraszka szybko zamienia się w thriller z suspensem: czy stary lubieżnik stanie się obrzydliwym dziewięćdziesięcioletnim pedofilem? Albo przeżyje wielką miłość, zapowiadaną na stronie 13?

W tej rozgrywce zwycięża wirtuozeria: „Człowiek tak gołębiego serca, że nawet diabłu współczuł”, „(...) tą niewidzialną siłą, która wprawia świat w ruch, nie są miłości szczęśliwe, ale nieszczęśliwe właśnie”. Odnajdujemy wielkiego romantyka z *Miłości w czasach zarazy*[65]. Nie liczcie, że wam opowiem, co się dzieje, gdy ten cap wchodzi do pokoju, w którym śpi nimfetka o „czarnych włosach i letnim ciele”. O tej książce mogę powiedzieć tylko to, co z niej zapamiętałem: że niemożliwa jest śmierć bez miłości.

Gabriel García Márquez, życie

Gabriel García Márquez figurował już na liście ułożonej przez Francuzów w 2002 roku jako autor znacznie grubszej książki: *Sto lat samotności*[66] (1967) królowało na 33 miejscu mojego *Dernier inventaire avant liquidation*. Ów laureat Nagrody Nobla z 1982 roku urodził się znacznie wcześniej, w 1927 roku, w Aracatace (Kolumbia), a zmarł w 2014 w Meksyku. Jego najważniejszymi dziełami, poza wyżej

wymienionym monumentem, są *Jesień patriarchy*[67] (1975), *Kronika zapowiedzianej śmierci*[68] (1981) i *Miłość w czasach zarazy* (1985). Ów dziennikarz i kronikarz odziedziczył po babce umiejętność tworzenia fantastycznych opowieści: splatanie reporterskiego realizmu z wymyślnością historii o duchach uczyniło z niego twórcę realizmu magicznego, źródło uroku jego dzieł i (czasami) wiejącej z nich nudy.

nr 77

Glamorama

Breta Eastona Ellisa (1998)

Gdy złośliwy krytyk pragnący zniszczyć jakąś książkę idzie na łatwiznę, mówi dwie rzeczy (do wyboru): 1) ta książka jest słabsza od poprzedniej; 2) to ciągle jedna i ta sama książka. O każdym kolejnym dziele Breta Eastona Ellisa, naszego absolutnego idola, można powiedzieć jedno i drugie – i wcale nam to nie przeszkadza. Przeciwnie: domagamy się więcej. Psiakrew, mam tyle do powiedzenia o tej książce, że potrzebowałbym dwudziestu stron! Muszę się uspokoić, weźmy głęboki oddech, zażyjmy xanax 50, i już, już jest lepiej. Na czym stanąłem? Ach, tak.

Glamorama, czwarta powieść Ellisa, jest nie tylko słabsza od poprzedniej (*American Psycho*[69]), ale w dodatku to ciągle jedna i ta sama książka. To trzeba było powiedzieć. Nie przeszkadza jej to być najważniejszą POWIEŚCIĄ o Cywilizacji Pozorów i ni mniej, ni więcej, tylko mocnym kopniakiem w czytelniczy nos, dziełem, które rozkoszuje się tym, przed czym powinno ostrzegać. *Glamorama* to satyra, która karykaturuje samą siebie, zniszczenie ironii jej własną bronią. Człowiek, który rozwalił lata osiemdziesiąte książką *American Psycho*, chciał powtórzyć swój wyczyn w latach dziewięćdziesiątych i udało mu się to. Po przygodach Patricka Batemana, golden boya, który zarzynał escort girls, dostajemy do ręki peregrynacje Victora Warda, modela, który zostaje szefem nowojorskiej dyskoteki, a potem terrorystą w Paryżu (zamach na stacji metra Port-Royal to jego sprawka!).

Brzmi to trochę jak wersja „glamour” poprzedniego dzieła, prawda? Albo reportaż w Fashion TV? Czyżby Bret odcinał kupony? Ciągle ta sama historia, te same, sklonowane postaci, te same obojętne, zimne dialogi, ta sama bezinteresowna i bezkarna przemoc, ta sama zdystansowana pornografia, ta sama kliniczna ironia, ten sam nieustający name-dropping gwiazd i marek ciuchów?

Otóż tak, ów biseksualny schizofrenik WYMYŚLIŁ, słyszycie, WYMYŚLIŁ powieść XXI wieku i nie ma zamiaru zmieniać orientacji. Jego siła tkwi właśnie w tym, że się nie zmienia, że żłobi ciągle tę samą koleinę, coraz bardziej powierzchownie głęboką. Żaden literat na świecie nie zaszedł równie daleko w popisywaniu się BYLE CZYM. Bret Easton Ellis wbija ciągle głębiej ten sam gwóźdź: nie pisze po to, żeby się nam podobać, pisze, żeby nas ukrzyżować. Jest najbardziej radykalnym i bezlitosnym autorem, jakiego znam. A oto co nam mówi: rzeczywistość już nie istnieje; sprawiedliwość to iluzja; wszyscy chcą być top modelami; mieszkańców tej planety można od siebie odróżnić wyłącznie po markach noszonych przez nich ubrań; marzniemy w modnych restauracjach; VIP-y tracą pamięć; narkotyki i seks to doraźna pomoc paliatywna; tylko morderstwo jest jakąś rozrywką; na tym świecie liczą się jedynie pieniądze i ejakulacja do ciasnych otworów.

W swoim niezmiennie precyzyjnym stylu, w „behawiorystycznej” próżni (i w tym wypadku ma rację, że się tego trzyma, bo nikt nie dostrzegł, że zmałpował to od Hemingwaya) pokazuje nam, że zachodni sposób życia jest jak numer „Vogue’a”: niekończącym się pokazem mody, który zorganizowano, by uciec przed śmiercią. Victor, Chloe, Beau, Damien, Alison, Kenny Kenny – wszyscy ci puści wagabundzi – włóczą się od klubu do klubu, od miasta do miasta i „myślą o pozie, którą powinni przyjąć” aż do dnia, gdy popłynie ich krew.

Trzeba ogromnego talentu, żeby zafascynować czytelnika pięciuset stronami pustki i zamachów, list „sław”, kamer reality show i konfetti na podłodze. Jeżeli godzimy się to znosić, to chyba dlatego, że głęboko nas

porusza bezlitosny sarkazm autora i uwielbiamy błądzić w jego lodowym labiryncie z nadzieją, że cokolwiek się przydarzy, my i tak pozostaniemy fotogeniczni. Ellis kpi sobie z materializmu, tarzając się w nim w sposób najobrzydliwszy z możliwych. Goni w piętkę, ale ma dobrą intuicję: oto jak kończy czwartą część swojej książki (opis katastrofy lotniczej) w 1998 roku: „Komórki i laptopy i okulary przeciwsłoneczne Ray-Ban i bejsbolówki i rolki powiązane parami i kamery wideo i okaleczone gitary i setki płyt kompaktowych i magazyny o modzie (...) i garderoby złożone w całości z Calvinów Kleinów i Armanich i Ralphów Laurenów są zawieszone na płonących drzewach i jest tu pluszowy miś przesączony krwią i Biblia i gry Nintendo a także papier toaletowy i plecaki i pierścionki zaręczynowe i pióra i paski zdjęte z talii które ściskały i ciągle zamknięte portmonetki od Prady i pudełka z bokserkami od Calvina Kleina i tyle ubrań od Gapa upapranych krwią i innymi płynami i wszystko śmierdzi kerozyną”. Dokładnie to znaleziono w gruzach Ground Zero trzy lata później.

Bret Easton Ellis, życie

Urodzony w 1964 roku Bret Easton Ellis jest reinkarnacją Hemingwaya, ale o tym nie wie. Uważa się więc za behawioralnego markiza de Sade: wstrętnego, obrzydliwie rozpieszczonego dzieciaka, który psuje swoje zabawki. Tak naprawdę jest to pisarz fałszywie amoralny i prawdziwy satyryk: od *Less Than Zero* (Mniej niż zero), gdzie opisywał studentów z Los Angeles – zblazowanych narkomanów i snobów, aż po *Glamorama* – fresk o świecie mody i sław, poprzez wytwornego seryjnego mordercę z *American Psycho* (1991), Ellis opisuje najbardziej skrajne nikczemności naszego społeczeństwa, zimno się nimi delektując. Właśnie dlatego skandalizuje, choć tak naprawdę gdzieś w głębi duszy jest wołającym o pomoc klechą.

nr 76

Die dunkle Seite des Mondes

Martina Sutera (2000)

Dziwny pomysł – mieć na imię Urs. Gdybym tak miał na imię, tobym zwariował, zakochał się w hipisce, jadł grzybki halucynogenne i zabił wszystkich, którzy jeszcze pozostali przy życiu, a potem zaszyłbym się w lesie. Mógłbym nawet zostać bohaterem powieści noszącej tytuł najlepszego albumu Pink Floydów: *The Dark Side of the Moon*.

Die dunkle Seite des Mondes (Ciemna strona Księżyca) Martina Sutera – kryminał, satyra, bajka z morałem i odyseja, to rzecz niebezpiecznie mocna. Rzadko zdarzają się powieści, które z taką maestrią przykuwają uwagę czytelnika, będąc zarazem tak bezlitosną obserwacją świata. Martin Suter jest inteligentny jak Patrick Süskind, skalibrowany jak Jean-Christophe Grangé, udokumentowany jak John Grisham i psychodeliczny jak Carlos Castaneda. Dokonuje nie lada wyczynu, mieszając sztukę i komercję, literaturę i kasę z literatury: ukradkiem, trochę jak Jean Echenoz, przemyca do swojego thrillera, niczym prezent gratis, krytykę zachodniego stylu życia, nocny krzyk, wypowiedzenie wojny... i mnóstwo zimnego, wyrafinowanego humoru.

Urs to adwokat specjalizujący się w biznesie. Ma czterdzieści pięć lat i przejadło mu się jego durne życie. „Może będzie musiał zmodyfikować dwie, trzy sprawy w swojej egzystencji”. Rzuca Evelyne dla Lucille, hipiski, która daje mu do spróbowania „magiczne grzybki”. I wtedy dopada go szaleństwo.

Ale czyż nie był wariatem już wcześniej, gdy zrzędził na „kretynów Panurgów” i „doktorów Duraków”, nadużywał armaniaku, a potem

siadał za kierownicą wielkiego jaguara, prosił swoich klientów, by się „odpierdolili”, przeklinał kobiety, które mają „wszystkie po trzydzieści pięć lat, ani dnia więcej, ani dnia mniej”? Doświadczenie halucynogenne było jedynie „wywoływaczem”, który pozwolił mu się „wypuścić”, jak mówią panie prowadzące program *Fort Boyard*. Biznesmen Urs skończy jako człowiek z lasu; kryzys wieku średniego uczyni zeń dziwaczną hybrydę, coś pomiędzy Hamletem („Szalonych możnych pilnie strzec wypada”[70] – rzekł Szekspir), Paulem Nizonem (rodakiem Ursa), Timothym Learym i Theodore’em Kaczynskim, zwanym Unabomberem, bo powrót do natury jest zawsze przykrywką dla apetytu na przemoc. W gruncie rzeczy to dość niepokojące, gdy wolimy drzewa od ludzi (a tak było choćby w przypadku Hitlera).

Morał tej historii? Jak zwykle wina leży po stronie społeczeństwa. Źli ludzie są tak naprawdę dobrzy, lecz zeszli na manowce. Podobnie jak Conrad Lang, bohater *Small World*, Urs Blank odkrywa swoją ciemną stronę: psylocybina jest jego alzheimerem. Wszyscy jesteśmy, jak w *Gwiezdnych wojnach*, zagrożeni przez Ciemną Stronę Mocy. Pewnego dnia każdy będzie miał na imię Urs, każdy będzie miał wizje, każdy zrealizuje swoje marzenia, każdy będzie walił na oślep.

Martin Suter, życie

Martin Suter jest największym, po Paulu Nizonie, Fritzu Zornie, Friedrichu Dürrenmatcie i Maksie Frischu, niemieckojęzycznym pisarzem szwajcarskim. Niemieckojęzyczna Szwajcaria jest krajem tak nudnym, że wydaje na świat wielkich pisarzy i wielkich narkomanów. Suter jest cotygodniowym kronikarzem w „Weltwoche” i „Neue Zürcher Zeitung”. I byłym twórcą reklam, tak jak Salman Rushdie, J.G. Ballard, Don DeLillo, Théopraste Renaudot, Francis Scott Fitzgerald, David Goodis, William Burroughs, Yves Navarre, Raymond Carver, Elmore Leonard, Jean Anouilh, Robert Desnos i Boris Vian. Zaletą pracy

w reklamie jest fakt, że rozwija ona w człowieku zamiłowanie do słów i – po kilku latach – dostarcza środki finansowe, dzięki którym można z niej odejść. Pewnego dnia Suter postanowił rzucić wszystko, przeniósł się na Ibizę i zaczął pisać. Owocem tej słusznej decyzji były dwie udane powieści: *Small World* (nagroda dla debiutu zagranicznego w 1998 roku) i *Die dunkle Seite des Mondes*, o której mowa wyżej. Później co dwa lata wydawał jakąś książkę, ale ja żadnej nie czytałem. A szkoda.

nr 75

Tranches de vie

Gérarda Lauziera (1975–1986)

Moja powieść *29,99* dobrze się sprzedała dzięki Gérardowi Lauzierowi. Ponieważ nikczemnie porzucił komiks na rzecz kina, mogłem spokojnie zająć wakat antymieszczańskiego satyryka, amoralnego reklamiarza, pesymistycznego humorysty i cynicznego karykaturzysty. Zatem wpisanie go na moją hitparadę stulecia jest niczym innym, jak tylko zwykłym rewanżem.

Gdy przypominałem sobie dzieła Lauziera, zafrapowała mnie jego wolność. Komiksy serii *Tranches de vie* (Kawałki życia) wcale się nie zestarzały; w 2011 roku obecne w nich przemoc, okrucieństwo i humor pozostają niezmienione, a ze względu na wszechobecną polityczną poprawność stały się nawet jeszcze bardziej dosadne. Lauzier złośliwie opisuje parszywy świat i pokazuje, jak pragnienie wyzwolenia zabija wolność. Nie jest reakcjonistą, ale ze śmiechem przedstawia wykolejone rewolucje seksualne, feministyczne, marksistowskie, wyzwoleńcze. Od tamtego czasu świat zaliczył spory regres, zarówno na planie swobód, jak i prawa do braku szacunku. Niesamowite, do jakiego stopnia Lauzier miał rację, nabijając się z tego. Dzięki niemu naszym zdumionym oczom ukazują się feministyczne pasztety, konceptualni uzurpatorzy, pseudotolerancyjni rodzice, zazdrośni swingersi, zbuntowani burżuje, kryptokomuniści, menadżerowie hipisi, niewierni utopiści, wyalienowani impotenci, kapitaliści sadomasochiści, „pracownicy średniego szczebla, którzy mają się za lepszych”, „lewicujący starzy kawalerowie”, potworni baba cool. Jego precyzyjne dialogi brzmią

niewiarygodnie soczyście i podobnie celne są jego rysunki: tworzył story-boardy, zanim jeszcze zaczął kręcić filmy.

Minęło trzydzieści lat i dziś już nikt nie śmie kpić sobie z tych wszystkich „postępowców", bo właściwie nie istnieją, a poza tym – teraz nie można z nich żartować. Któż w dzisiejszych czasach pozwoliłby sobie na publikowanie zajadłych satyr na feministki, nie narażając się na ataki organizacji w stylu Chiennes de Garde? Kto miałby czelność wyśmiewać się z literackich ekshibicjonistów, terapii grupowych, demokratycznej eutanazji, orgazmicznej psychoanalizy, antyrasistowskiego rasizmu i nudnych programów telewizyjnych, gdzie perorują brodaci intelektualiści, których schludność pozostawia wiele do życzenia? Czy w 2011 roku można opublikować zmyślone wspomnienia byłego więźnia nazistowskich obozów, zatytułowane *Z Treblinki do Saint-Tropez*, nie budząc natychmiast ogólnego oburzenia? Czy można zaprezentować wyimaginowane zeznanie księdza masochisty, nie będąc narażonym na proces wytoczony przez organizacje walczące z pedofilią? Martin Veyron został nazwany homofobem i wyrzucony z redakcji za znacznie mniejsze „winy". Każda plansza komiksów Lauziera to akt godnej podziwu brawury, uderzającej w dzisiejszą poprawną politycznie nowomowę. Oczywiście trzeba je czytać nie tylko dla śmiechu, lecz także po to, by zrozumieć, jak bardzo opóźniona jest nasza generacja w stosunku do poprzedniej. Podziwiam tę wolność, której nie znałem, i tęsknię za nią, choć rozumiem powody, dla których Lauzier tak chętnie ją krytykuje (podobnie jak po nim robi to Houellebecq).

Styl Lauziera pozostaje niezrównany: zawsze amoralny, szorstki, brudny jak styl Reisera i snobistyczny jak styl Bretéchera. To Lauzier pierwszy przyłapał bogaczy na tańczeniu jerka w Castel et Régine i jest jednym z twórców satyry korporacyjnej. Zrozumiał, że każdy szanujący się artysta musi interesować się władzą i seksem. Dlatego najpierw bierze się za mężczyzn. Wielkimi przegranymi w komiksach Lauziera są zawsze mężczyźni: zestresowane, budzące litość patałachy, zarozumiali playboye, tchórze, megalomani, zboczeńcy, żałośni goście... Porzucani

przez piękne kobiety, które zawsze są kilka kroków przed nimi, silą się czasami na jakiś literacki aforyzm: „Gdy odmawiamy dziecku czegoś, na co ma ochotę, a ono płacze, mówimy, że kaprysi; gdy dzieje się tak w przypadku dorosłego, mówimy, że rozpacza”.

W gruncie rzeczy najbardziej lubię w nim to, że zawsze był przede wszystkim pisarzem. No i jedną z postaci jego komiksów jest obdarzony wydatnym podbródkiem chudzielec, który daje się zgwałcić trzem cycatym nimfomankom... Powiedzmy, że się utożsamiam.

Gérard Lauzier, życie

Gérard Lauzier (1932–2008) świetnie się bawił w młodości: po Akademii Sztuk Pięknych zmył się na dziesięć lat do Brazylii. Wrócił do Francji w roku moich narodzin, bez wątpienia po to, by uczcić to wydarzenie. Dziesięć lat później rozpoczyna rysowanie serii *Tranches de vie* w magazynie „Pilote”. Jest także autorem scenariusza jednego z moich ulubionych filmów: *Idę wściekły* François Leterriera (1980), w którym Christian Clavier, chudy i sfrustrowany, wygląda jak Marc-Édouard Nabe. I wyreżyserował kilka filmów, między innymi *Mój ojciec, ten bohater*, w którym Gérard Depardieu podczas wakacji na Mauritiusie nie rozumie zachowań swojej piętnastoletniej córki. Mam wrażenie, że jego twórczość niepokojąco mnie dotyczy.

nr 74

Turn, Magic Wheel

Dawn Powell (1936)

Dawn Powell, choć to Amerykanka, jest zabawna, wrażliwa, złośliwa, ładna, inteligentna, rozbrajająca, czuła i zdecydowana. Dawn, dlaczego umarłaś na raka piersi w 1965 roku? Wycięłaś mi obrzydliwy numer. Zakochać się w zmarłej to jakby dostać kosza na wieki.

Powieść *Turn, Magic Wheel* (Kręć się, magiczne koło) ukazała się w 1936 roku: to arcydzieło melancholijnego humoru, subtelny i pełen rozpaczy obraz nowojorskiej bogatej burżuazji z lat trzydziestych. Angelo Rinaldi powiedział o Dawn Powell, że jest „Scottem Fitzgeraldem w spódnicy". A Angelo Rinaldi ma zawsze rację!

Turn, Magic Wheel opowiada o podwójnym życiu Dennisa Orphena, młodego pisarza rozdartego pomiędzy dwiema kobietami – Effie („byłą" sławnego pisarza) i Corinne (kobietą zamężną, a więc nimfomanką). Ogólnie biorąc, jest zakochany w Effie, ale woli sypiać z Corinne, która ma mniej zahamowań. Pisze książkę o Effie, która bardzo źle to przyjmuje (jak zwykle, książki podobają się kobietom, ale nie wtedy, gdy one same w nich występują). W powieści można sobie pozwolić na tracenie czasu przez beztroskich ludzi nadużywających martini. Można fascynować się innymi rzeczami niż czyjeś budujące historie. Można nawet stworzyć budującą historię z tego, co na pozór budujące nie jest! Dawn Powell jest amoralną moralistką, szykowną anarchistką, amerykańską Jean Rhys: królową ptaków o skrzydłach zlepionych mazutem.

Wszystkie perypetie rozgrywają się w scenerii modnych barów i przyjęć towarzyskich na Manhattanie w czasach, gdy ta wyspa nadawała się jeszcze do życia. Dawn Powell marnuje swoją przenikliwość, zmysł obserwacji i finezję na przyglądanie się postaciom głupim, wtłoczonym w zgniły komfort, zagubionym na przyjęciach koktajlowych – równie eleganckich co jałowych. Dawn Powell umieszcza tam wszystkich ludzi, których spotyka, od Peggy Guggenheim po Dorothy Parker, nie mówiąc już o Erneście Hemingwayu czy Francisie Scotcie Fitzgeraldzie. Śmietanka towarzyska. A przede wszystkim zdystansowany, niesamowicie zabawny ton, który sprawia, że mamy ochotę się uchlać i rozrzucać konfetti (albo przestać to robić i zostać zbuntowanym przeciwnikiem społeczeństwa konsumpcyjnego). „Do widzenia, kochana, po tych czterech, pięciu latach, moje małe, udręczone kochanie, irytująca, niewierna idiotko, złośliwe maleństwo. Do widzenia, mój okrutny aniele, moje śliczne, słodkie maleństwo, całe w loczkach, będę za dziesięć minut”. Czy można lepiej streścić okropny paradoks miłosnego uczucia? Dennis odrzuca tę, której pożąda, i budzi odrazę tej, którą kocha. Dawn Powell przygląda się z pełnym dystansu politowaniem, jak ten elegancki chłopak pięknie przegrywa swoje życie. Miłość... Miłość jest masochistyczna. Wyrzucamy tym, których kochamy, że zadają nam cierpienia, a potem mamy do nich pretensję, że nie zadają nam cierpień.

Tak jak wszystkie rozpieszczone dzieci, Dawn Powell wątpi. Świat wokół niej jest bogaty i nieszczęśliwy. Taki Manhattan podobno istniał. Na pewno gdzieś byli biedacy, ale ich nie widywano. Nie mówiąc już o Afganistanie. Zresztą gdzie dokładnie jest ten Afganistan? U którego krawca ubiera się ten Afganistan? W tamtych czasach nic co afgańskie nie stanowiło tematu rozmowy, no, chyba że charty.

Dawn Powell, życie

We Francji nikt nie wie, kim jest. A jednak, jak wskazywałoby jej imię, Dawn Powell (1896–1965) jest u świtu wielkiej kariery w naszym kraju. Jest amerykańską Saganką: małą prowincjuszką, która stała się intelektualistką, imprezowiczką i ulubienicą wyższych sfer. Żona reklamiarza alkoholika (wybaczcie ów pleonazm), matka autystycznego dziecka i radosna sierota, napisała szesnaście powieści, dziesięć sztuk teatralnych i – dla odmiany – około stu opowiadań. *Turn, Magic Wheel* to pierwsza powieść z jej nowojorskiego cyklu. W obawie przed nudą pisze niezmyślone historie, zabawne kroniki z życia burżuazji, kreśli portrety – równie cierpkie jak te tworzone przez jej kumpelkę Dorothy Parker. Dawn Powell odniosła pisarski sukces, opowiadając o tym, jak przegrała życie.

nr 73

Nada exist

Simona Liberatiego (2007)

Od czasów Casanovy i Kierkegaarda wiemy, z jak bardzo upokarzającym losem musi się liczyć playboy. Ma powodzenie, gdy jest młody, piękny i bogaty. A później powodzenie blednie, on zaś tyje, podrywa pasztety i kończy sam jak palec. Już w pierwszym zdaniu powieści Patrice Strogonoff wzdycha: „Jestem zmęczony, chcę umrzeć". Rozumiemy go: ten wyniszczony, seropozytywny fotograf, lat czterdzieści dziewięć i pół, mieszka u rodziców, w bloku na przedmieściu, z umierającą żoną i Arabem – ćpunem i homoseksualistą. W wieczór wigilijny chce uciec z Paryża swoim astonem martinem z 1973 roku, by dać kilku kochankom to, co im się należy, i kupić narkotyki. Niestety, bryka się psuje...

Wyobrażam sobie, że po takim streszczeniu czytelnik będzie oczekiwał jakiejś brudnej historii na czasie, czegoś w rodzaju „przy drzwiach zamkniętych" wśród rozgoryczonej bandy rodem z burleski, jakiejś dziwacznej galerii wystylizowanych portretów przypudrowanych towarzyską kokainą. Analfabeci zapewne skrytykują *Nada exist*, dobijając tę książkę w sposób niesprawiedliwy i ograniczający. I zignorują powieść o ogromnym znaczeniu. Liberati to Perec w hotelu Nikko, to Modiano, który pali crack, to Proust po przeczytaniu *Glamorama*. To przede wszystkim malarz dekadencji, immobilizmu i rozmemłania snobów, którzy nie wyznają wartości katolickich. Bezlitosna i subtelna droga Patrice'a to śpiew religijny, w którym splatają się (i zostają pogłębione) wszystkie wątki poprzedniej powieści

tego autora (*Anthologie des apparitions* [Antologia objawień], 2004): koniec młodości, utrata luksusu, zanik wdzięku, wspomnienie szczęścia, oczekiwanie na śmierć. Kondensacja i precyzja tekstu to coś nowego, coś, co czyni go ambitniejszym i bardziej oryginalnym od innych (wpływ nouveau roman jest tu oczywisty: opowieść rozwija się na zasadzie pięciogodzinnego ujęcia-sekwencji; name-dropping w stylu Jeana-Jacques'a Schuhla jest tu podniesiony do rangi najwyższej sztuki). Liberati stawia ze śmiechem niewygodne pytanie: więc życie to nic innego, tylko właśnie to? Patrice Strogonoff to pedofil, który sypia wyłącznie ze starymi kobietami, jego serce wydaje się puste, on sam przez cały boży dzień dokonuje autowiwisekcji, a mózg nie daje mu wytchnienia. Piękno mu się wymyka albo od niego ucieka, Strogonoff jest już tylko cieniem samego siebie, ma poczucie, że niczego nie przeżył, choć wie dobrze, że jego czas minął. Niezbyt feeryczny poranek Patrice'a jest podobny do wszystkich innych poranków, tak jak kiedyś były do siebie podobne roznegliżowane modelki w starych numerach „Vogue USA", ułożonych na stosie w kiblu. I cały czas ta komórka dzwoniąca w próżnię. Nie ma Boga pod wybranym przez ciebie numerem.

Nada exist (powiedzenie Francisa Bacona, oznaczające, że nic nie istnieje, a zarazem – że tylko nicość jest czymś pewnym) to klejnot gorzkiego śmiechu i rozpaczliwego okrucieństwa: „Wszystko oglądane z bliska jest straszne". A jednak nie jest to powieść nihilistyczna, przeciwnie – to oda na cześć roku 2007. Mówiąc o śmierci w sposób tak komiczny, oddajemy hołd życiu, tej cudnej frustracji. Wielka literatura zawsze drwi sobie z naszej skończoności.

Simon Liberati, życie

Simon Liberati, oprócz tego, że jest tym pijanym brodaczem, którego być może zobaczyliście kilka lat temu w programie Thierry'ego

Ardissona, jest również zawodowym pisarzem. To znaczy, że przez długi czas pisał dla innych – jako dziennikarz i literat do wynajęcia. W XX wieku był nawet przez chwilę „redaktor naczelną” (on sam tak to nazywa) magazynu „Cosmopolitan”. Jego pierwsza powieść, *Anthologie des apparitions* (Flammarion, 2004), była hołdem złożonym nastolatkom, które w latach siedemdziesiątych łaziły w miniówkach i na wysokich obcasach po Élysées-Matignon, a kończyły na śmietnikach w Saint-Tropez. *Nada exist*, książka bardziej dziwaczna, dłuższa i oryginalna, to powieść drogi pokolenia, które nie podróżuje. Trzecia, *L’hyper Justine*, jeszcze bardziej błyskotliwa, otrzymała w 2009 roku Prix de Flore. Simon Liberati urodził się w 1960 roku w Paryżu, a mimo to jest pierwszym ważnym powieściopisarzem XXI wieku. Obecnie pracuje nad opowieścią o śmiertelnym wypadku Jayne Mansfield – opowieścią, której J.G. Ballard, niestety, nie przeczyta[71].

nr 72

Burning the Days

Jamesa Saltera (1997)

Istnieje przekonanie, że ludzie mają gdzieś życie innych ludzi, i powiem wam coś w sekrecie: to prawda. A priori życie Jamesa Saltera, starego, osiemdziesięcioszścioletniego Amerykanina, byłego pilota wojskowego, nie ma w sobie niczego, czym można się pasjonować, a poza tym zaczynamy mieć dość pisarzy, którzy pragną za wszelką cenę opowiedzieć nam swoją biografię: gdzie się urodzili, o której, czym zajmowali się ich rodzice i jak mieli na imię, i wszystkie te bzdury w stylu Dawida Copperfielda. Gdy Balzac powiedział, że chce „zrobić konkurencję stanowi cywilnemu", nie oznaczało to wcale, że chce „sporządzić swoje akta cywilne". Poza tym nie każdy może być Chateaubriandem. Dzięki Bogu, James Salter nie jest taki jak wszyscy. Swoje życie ma w dupie mniej więcej tak samo jak my: jego wspomnienia są pełne przemilczeń. On chce jedynie pamiętać o kilku ulotnych emocjach, urwanych rozmowach, dziewczynach, które mu się wymknęły. Zwiedza swoją przeszłość jak zbyt duże muzeum, nie przystając przed każdym obrazem. Tu, o, popatrzcie, spacer z moim wymizerowanym ojcem śpiewającym *Oczy czornyje*. Tam wojna w Korei. A spójrzcie tam, to Jack Kerouac na boisku piłkarskim. Czy mówiłem wam o tej kobiecie, w której się kochałem, a ona nigdy się o tym nie dowiedziała? O której? Tyle ich było.

Burning the Days (Dni na stos) nie jest autobiografią. To wieczorny pokaz slajdów u amerykańskiego przyjaciela: obrazy przesuwają się na pożółkłym prześcieradle, chwilowe efemerydy, szkice, okruchy. Tak jak

Sagan w *Avec mon meilleur souvenir*, Salter ślizga się po swojej egzystencji, wylicza ważne dla siebie spotkania; pisze książkę, której Fitzgerald nie miał czasu napisać, bo za wcześnie umarł. Gdy byłem nastolatkiem – nadal nim jestem, ale nie o tym mowa – chciałem umrzeć jako trzydziestolatek. Dziś mam czterdzieści pięć lat i chcę dożyć starości, jak Salter, żeby móc pochylić się nad swoim życiem i kartkować je z melancholią i czułością, udając, że sobie z niego kpię. *Burning the Days* jest zatem książką, która odbierze wam pragnienie, by umrzeć młodo: „(...) nie ma miejsca na wszystko. Są tylko pokolenia, które suną naprzód jak przypływ, lata pełne szumu i piany, które po jakimś czasie rozlewają się i zostają wchłonięte przez resztę. To właśnie dziedziczymy, żyjąc w miastach".

Tak, podobnie jak James Salter czy Charles Simmons wolelibyśmy być pięknymi starcami, a nie starymi pięknisiami. Po prostu usiąść w wymiętym garniturze i zamknąwszy w skupieniu oczy, zbierać stąd lub stamtąd chwile radości, które uzasadniały naszą obecność na ziemi. Och, to nie było nic wielkiego, „włoska kochanka, najlepsza z możliwych, która wsiadała do samolotu gdziekolwiek, by się ze mną spotkać", błahostki, szmaragdowe oczy Lary Micheli pewnego jesiennego wieczoru w Café du Soleil w Genewie... Ktoś powiedział, że kultura to coś, co pozostaje, gdy zapomnimy o wszystkim: to nieprawda. Ale to najlepsza istniejąca definicja szczęścia. Szczęście to wszystkie te drobnostki, które przychodzą nam na myśl, gdy przestajemy myśleć.

James Salter, życie

Żeby opowiedzieć o swoim życiu, James Salter napisał książkę liczącą czterysta trzydzieści dziewięć stron, a wy chcecie, bym streścił je w dziesięciu linijkach? Co ja jestem, jakaś Wikipedia? Owszem, mógłbym wam powiedzieć, że urodził się w 1925 roku w Nowym Jorku, że był pilotem myśliwca, a potem rzucił armię, by pisać scenariusze

i stworzyć kilka pięknych powieści, jak choćby *Gra, rozrywka i próżna ozdoba*[72] (historia jego romansu z Francuzką) czy *Lata świetlne*[73] (to jego własna *Czuła jest noc*). Ale jeśli chcecie dowiedzieć się reszty, przeczytajcie jego książkę, nie pożałujecie i zapewnicie Salterowi nieśmiertelność.

nr 71

The Paris Diary

Neda Rorema (1951–1955)

Na okładce króluje fotografia Neda Rorema autorstwa Henriego Cartier-Bressona: wygląda na niej jak Le Clézio. Ale w jego *The Paris Diary* (Dziennik paryski) nie znajdziemy ani pustyni, ani Nowego Meksyku, ani biednych małych emigrantek, ani indiańskich poszukiwaczy złota. Podobieństwo fizyczne nie pociąga za sobą literackich analogii, bo gdyby pociągało, ja byłbym śmieszny jak Pierre Palmade[74]. Ned Rorem pisze dziennik Amerykanina w Paryżu, lecz w przeciwieństwie do Hemingwaya robi to bez egzotyzmu i poczucia wyższości. To taki Miller gej albo raczej Truman Capote, który został dłużej w Paryżu, albo Shirley Goldfarb w męskim wydaniu. *Diary*, książka autorstwa wspaniałej cioty, wchłania i odtwarza lata pięćdziesiąte w sposób inny niż wszystkie. Rorem to niepoprawny pijak, zawodowy dupoliz, zboczeniec i uwodziciel, uległy megaloman, fałszywy skromniś i prawdziwy karierowicz, narcystyczny erudyta: ma wszystkie zalety doskonałego diarysty. Marie-Laure de Noailles była wariatką. Julien Green kupił jej Biblię w księgarni Galignaniego. Rorem spotykał Picassa, Dalego, Jeana Cocteau i Jeana Marais, Paula Éluarda, Borisa Kochno, Christiana Diora, Alice B. Toklas, Mana Raya, Balthusa i Cecila Beatona. To się działo pięćdziesiąt lat temu. Co się zmieniło? Dziś spotkałby Pierre’a Bergé, Karla Lagerfelda i François-Marie Baniera, a w najgorszym wypadku Laurenta Ruquiera, Amandę Lear i Orlanda. Po prostu – zmieniła się epoka.

Lektura tych intymnych zapisków ma wiele zalet: można je odłożyć, żeby zacząć czytać coś innego, a potem do nich wrócić, gdy coś innego zaczyna nas nudzić. Można pominąć fragmenty pełne megalomańskiego name-droppingu, nie tracąc wątku zabawnych anegdot. Naprawdę mamy wrażenie, że cofnęliśmy się do 1951 roku, znacznie silniejsze, niż gdybyśmy czytali powieść, której akcja rozgrywa się właśnie wtedy. Gdyby bohater jakiejś powieści spotkał Picassa, Greena, Cocteau etc., byłoby to niewiarygodne! U Neda Rorema też brzmi to nieprawdopodobnie, z tym że tak właśnie było. Z radością skopiuję tu sporą garść aforyzmów: „Można dobrze tworzyć, nie słysząc komplementów”; „Ponieważ trzeba żyć w klatce, wolę zbudować ją sobie sam”; „Miłość jest Rezygnacją, czyli incydentem, którego nie umiemy odłożyć na później”; „Przyznanie się do bycia idiotą nie wyklucza faktu bycia idiotą”; „We Francji kłótnie umacniają romans, w Ameryce – kończą”; „Czyż nie jest tak, że każdy artysta to skrzyżowanie dziecka z wicehrabiną?”. Tak naprawdę jednak najlepsze zdanie w tej książce nie jest autorstwa Neda Rorema, tylko poety Johna Ashbery’ego: „Ktoś, kto zaznał szczęścia w Paryżu, nie może zaznać go już nigdzie indziej – nawet w Paryżu”. Najpiękniejsze zdania to takie, których może nie rozumiemy, lecz które czujemy dogłębnie: odbieramy je raczej duszą aniżeli głową.

Ned Rorem, życie

Urodzony dwudziestego trzeciego października 1923 roku Ned Rorem jest amerykańskim kompozytorem. Mieszkał we Francji w latach 1949–1955. Kojarzy mi się z aktorką Zouzou: to ktoś, czyjego istnienia nawet nie podejrzewaliśmy, a tu nagle się orientujemy, że znał wszystkich utalentowanych ludzi swojej epoki. *The Paris Diary* ukazał się w Stanach Zjednoczonych w 1966 roku, ale jego tłumaczenie wydano we Francji dopiero w roku 2003. Do dziś Rorem opublikował trzynaście

książek: głownie dzienników intymnych (z których najszykowniejszy wydaje się *The Nantucket Diary* [Dziennik z Nantucket], 1987) – wyobraźcie sobie najbardziej snobistyczną konwersację tysiąclecia: „Co w tej chwili czytasz?". „Och, nic specjalnego, tylko *The Nantucket Diary* Neda Rorema". „Dobra, OD RAZU idę popełnić samobójstwo, bo NIGDY w życiu nie zdołam powiedzieć czegoś bardziej odpychającego" – ale także zbiory artykułów i tom korespondencji z Paulem Bowlesem. W przeciwieństwie do większości ludzi, o których opowiada, Ned Rorem nadal żyje. Musi mu być dziwnie ze świadomością, że jego *The Paris Diary* został przetłumaczony we Francji po tylu latach, teraz, gdy wszyscy jego przyjaciele są już martwi. A może wcale nie są?

nr 70

Cukiereczki

Mian Mian (2000)

Byłem zmęczony, zmarznięty, słuchałem hipnotycznej muzyki Sigur Rós – Islandczyków, którzy zdetronizowali Björk. A do tego miałem przeczytać tę książkę! Ale po co? Myślałem: co to zmieni, skoro wszystko wkrótce i tak scześnie? Na co zda się zmuszanie neuronów do wysiłku, skoro Lara Stone właśnie wyszła za mąż i jednocześnie zapowiedziała, że przestaje pić? Nie ma już żadnych wartości. Wszystko się kończy, my też. Nikt nie zostanie nagrodzony. Krótko mówiąc, byłem naprawdę nie w sosie, kiedy otwierałem *Cukiereczki*.

Wybaczcie mi ten przewidywalny żart, ale Mian Mian przywróciła mi apetyt. W przejrzystym i kruchym stylu, który jest jak motyl błagający o litość Vladimira Nabokova w Montreux w 1965 roku, Mian Mian rozpoczyna swoją powieść tymi słowami: „Książka ta ucieleśnia tę odrobinę łez, których nie potrafiłam wypłakać, i tę odrobinę przerażenia, ukrytą za moimi uśmiechniętymi oczyma. Powstała, ponieważ pewnego ranka o wschodzie słońca powiedziałam sobie, że muszę wchłonąć cały ten lęk i brud wokół, gdy zaś już wszystko znajdzie się wewnątrz mnie, pozamieniać to w cukierki. A także dlatego, że jestem pewna, że zdołacie mnie za to pokochać”[75]. Czułość Salingera + wrażliwość Gao Xingjiana + wygląd Gong Li + nowoczesność Virginie Despentes – na Boga, czy to w ogóle możliwe? Skoro istnieją tego typu połączenia, to są jeszcze powody, by mieć nadzieję na tym ziemskim łez padole.

Mian Mian to czterdziestoletnia Chinka. W swoim kraju wywołała skandal debiutem *Tang*, który we Francji ukazał się pod tytułem *Les*

Bonbons chinois (Chińskie cukierki, Éditions de l’Olivier). Na początku książki narratorka ma niespełna osiemnaście lat. Bardzo szybko dojrzewa: jej najlepsza przyjaciółka podcina sobie żyły, więc narratorka opycha się czekoladkami, zostaje piosenkarką w barach dla panów, idzie do więzienia, wychodzi z niego, traci dziewictwo (i odkrywa, że jest oziębła) z gitarzystą rockowym o imieniu Saining, słucha *Riders on the Storm* Doorsów, paląc trawę, Saining ją zdradza i teraz z kolei ona podcina sobie żyły (to zdecydowanie jakaś mania), i rozbija mu na głowie butelkę szampana, a potem sięga wraz z nim po twarde narkotyki. Para co wieczór wyrusza na spacery przez chińskie noce, które są niezbyt przytulne, ale za to kosztowne.

Lektura tej dziwnej powieści miłosnej to wyjątkowe doświadczenie. Kontrast pomiędzy poetyckim spokojem prozy Mian Mian a brutalnymi historiami, które opowiada, jest oszałamiający. W końcowej części książki autorka stwierdza, że to nie jest autobiografia, ale trudno jej uwierzyć, tak bardzo ten obraz dekadenckiej chińskiej młodości krzyczy realizmem. Pytanie: czy traumą jest dla niej nadejście kapitalizmu, czy pozostałości po komunizmie? A może po prostu trudny do zniesienia jest fakt bycia trzydziestolatkiem, niezależnie od kraju? I nie trzeba podkładać się pod czołgi na placu Niebiańskiego Spokoju, żeby to sobie uświadomić. Mówi się, że Zachód nie ma w sobie nic nowego. Za to Wschód – owszem. „Jestem rowem, w którym zbiera się woda po deszczu, nazywam się Mian Mian. (...) W tej chwili moje pisanie po prostu się rozpada”. „Nie mieliśmy żadnej pewności, czy heroina, którą zażywamy codziennie, jest prawdziwa. Nasze życie przeszło całkowitą transformację – żyliśmy jak wampiry”. „Czasami powinniśmy wierzyć w cuda. Głos moich opowieści przypomina echo brzęku butelki rozbijanej o północy” (ostatni akapit). Gdy Chiny się obudzą, literatura zadrży.

Mian Mian, życie

Mian Mian to nazwisko, na którego dźwięk człowiek robi się głodny. Chociaż w języku chińskim oznacza bawełnę. A bawełna raczej nie należy do lekkostrawnych surowców. Mian Mian zresztą też nie. Pod pozorną lekkością kryje bowiem całkiem realną rozpacz. Tak czy inaczej Mian Mian to pseudonim. Prawdziwe nazwisko tej chińskiej Lolity Pille brzmi Shen Wang. Ta młoda artystka, urodzona w Szanghaju w 1970 roku, zajmowała się wszystkim: była dyskdżokejem w Cotton Clubie (znów ta bawełna!), organizatorką techno party i koncertów rockowych (jest pierwszą kobietą, która złamała to tabu w Chinach). W 1997 roku opublikowała w Hongkongu zbiór opowiadań zatytułowany *La la la* (natychmiast zakazany w jej kraju). Pierwsza powieść, *Cukiereczki*, rozeszła się w nakładzie czterdziestu tysięcy egzemplarzy, a następnie, w kwietniu 2000 roku, została wycofana ze sprzedaży przez cenzurę. Czytając *Cukiereczki*, odkrywamy, że istnieje w Chinach brudny underground, a zaludniająca go młodzież jest równie zdeprawowana jak nasza. Z tym że żadna z książek Mian Mian o wiele mówiących tytułach (*Wo men hai pa* [Jesteśmy paniką], *Yan-suan Qingren* [Kochanek na kwasie], *Panda sex*[76]) nie została opublikowana w jej kraju: na tym polega różnica między Chinami a Francją. U nas młodzi utracjusze są zachęcani do działania przez księgarzy.

nr 69

En avant la moujik!

San-Antonia (1969)

To było naturalne, że komisarzowi San-Antonio dostanie się miejsce numer 69. Trudność leżała w decyzji, który ze stu osiemdziesięciu epizodów będzie tym ulubionym. I jeśli nasz wybór padł ostatecznie na książkę *En avant la moujik!* (Naprzód, ruska babo!), to przez nostalgię, owszem (ten tom był jednym z pierwszych, które przeczytałem jako nastolatek), ale również dlatego, że została wydana w 1969 – roku erotycznym, co nadaje tej klasyfikacji pewną spójność. W *En avant la moujik!* odnajdujemy wszystkie elementy, które przyczyniły się do sukcesu San-Antonia: intrygę policyjną złożoną z morderstw, scen erotycznych i bójek, niespotykaną inwencję składniową („Zrobiłem karierę, używając trzystu istniejących słów. Wszystkie inne wymyśliłem” – oświadczył później artysta) i elukubracje o wszystkim, co przychodzi autorowi do głowy. Pierwsze przygody San-Antonia, te z lat pięćdziesiątych, były pastiszami kryminałów pisanych argotem przez Petera Cheyneya: było w nich sporo humoru, ale prawdziwe szaleństwo nadeszło później. Począwszy od lat sześćdziesiątych, Frédéric Dard zaczyna czuć się swobodnie, rozkręca się, daje na całkowity luz, podbudowany niesłabnącym sukcesem komercyjnym, a tymczasem jego teksty stają się coraz bardziej... literackie. Jego kreatywność werbalna osiągnie kulminację w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a jej narodziny zaobserwować można w tomie *En avant la moujik!*, którego akcja rozgrywa się w Rosji, w zacnym mieście Bradiewostok, a którego jedna z postaci kobiecych nazywa się

Aleksandra Kusztojła Kżtenic. Asystowanie przy narodzinach sztubackiego humoru to niezwykle wzruszające przeżycie. San-Antonio jest połączeniem Rabelais'go, Céline'a i Queneau, nie będąc przy tym żadnym z nich. On nie tylko znalazł własny ton, lecz także stworzył nowy gatunek powieści: parodystyczny kryminał, pełen debilnego humoru, barokowych postaci, burleskowych sytuacji i genialnie beznadziejnych gier słownych. Krótko mówiąc, San-A to... San-A. Jego sprośność i swoboda pozbawiły zahamowań francuską powieść lat pięćdziesiątych skuteczniej niż Robbe-Grillet i Beckett razem wzięci. San-Antonio knuje rewolucje, ale, oczywiście, gdy tylko próbujemy analizować jego dzieło, ośmieszamy się, tak jak Henri Bergson próbujący wyjaśnić, dlaczego jakiś kawał jest śmieszny. San-Antonio robi coś przeciwnego niż Bergson w swoim *Eseju o komizmie*: pozłaca życiem mechanizmy. Odwraca ideę kryminału, by umieścić w niej swoją werwę.

Akcja zaczyna się od ślubu: San-Antonio żeni się z grubą Rosjanką (na niby: to córka zmarłego radzieckiego uczonego). I zaczyna się zabawa. „Wbrew czarownemu imieniu, przywołującemu na myśl step, trojkę na białej równinie i miłości doktora Żywaty-Żywa-Żygo, Natasza jest prawdziwym pasztetem, wierzcie mi. Pasztetem rosyjskim! Wygląda jak najgrubsza matrioszka z moskiewskiego bazaru. Tłustawa, biodrzasta, brzuchata, pyzata, o polikach umalowanych karminem, sztywnym wąsie, szyi barwy smalcu, piersi miękkiej, bo puchatej jak poduszka, o jasnych włosach jak strąki, ustach jak zlepione dwa ślimaki bez skorup, o niskim czole, szynkowatych udach, łydkach jak pnie palmy, okrytych bawełnianą szarawą pończochą. Jej oko jest równie błyszczące jak plasterek trufli przykryty kawałkiem gęsiej wątróbki. Ta uprzejma trzydziestodwulatka ma tyle wspólnego z rozkoszą, ile pan Francisco Franco z demokracją". Jesteśmy dopiero na drugiej stronie, a już jedna tyrada następuje po drugiej: przemowa ślubna Béruriera, dygresje różne komisarza na temat turystyki, słowo „tak", niekończące się gry słowne, wydestylowane metafory („przykrość maluje się na jego

twarzy jak cyfry na tablicy rejestracyjnej”; „jego śmiech jest tak sarkastyczny, że diabeł, jeśli go słyszy, na pewno nagrywa na minikasetę, żeby na chłodno go przeanalizować”). Frédéric Dard nie pisał dla masowego odbiorcy, lecz dla samego siebie, cieszył się z tego, uciekał przed nudą. Jest najmniej zakompleksionym pisarzem XX wieku, właśnie dlatego, że jego książki publikowało wydawnictwo Fleuve Noir i że sprzedawano je z dworcowych stojaków. Jego dzieła są jak powieści Simenona narysowane przez Dubouta. Malowniczość to wypadek przy pracy, on pisał tylko po to, żeby zbić majątek, i stał się pisarzem eksperymentalnym całkiem niechcący. Jego wydawca Armand de Caro nie przewidział zapewne, że będzie miał do czynienia z tak innowacyjnymi i chaotycznymi manuskryptami. Ale Francuzom się to spodobało i Rabelais zmartwychwstał. Dla młodego czytelnika, buntującego się w latach siedemdziesiątych przed szkolną analizą *W matni* Emila Zoli, było to jak zderzenie czołowe: San-Antonio już dzwonił na przerwę. San-Antonio zmienił moje życie: po lekturze *En avant la moujik!* powiedziałem zdecydowane „nie” nudzie podczas czytania i pisania. Czytam, żeby uciec, piszę, żeby wrócić. Dzięki Dardowi wiem, że to możliwe. Można czytać tak, jakby czekało się na dzwonek, który nas uwolni. Odkąd czytam Darda, wiem, że literatura pozostaje najlepszą rzeczą, jaką można robić w ciągu dnia, by walczyć z klaustrofobią.

San-Antonio, życie

Ostatni żart Frédérica Darda był w bardzo złym guście: umarł. Tak często mówił o śmierci, że w końcu zwrócił na siebie jej uwagę. Minęło już jedenaście lat, odkąd nas opuścił: było to szóstego czerwca 2000 roku. Urodził się w roku 1921 w Bourgoin-Jallieu w departamencie Isère. Początkowo pisał pod własnym nazwiskiem, później, począwszy od 1949 roku, od książki *Réglez-lui son compte* (Wyrównaj z nim

rachunki), jako komisarz San-A. Ciąg dalszy jest znany: sto osiemdziesiąt powieści sprzedanych w nakładzie blisko dwustu siedemdziesięciu milionów egzemplarzy, podziw Cocteau, przyjaźń z Albertem Cohenem, korespondencja z Simenonem i prace naukowe – semiotyczne, semantyczne, filologiczne. Dostąpił wszelkich zaszczytów oprócz członkostwa w Akademii Francuskiej (instytucji, która przez sam ten fakt została nieodwracalnie zdyskwalifikowana). Frédéric Dard przeżył dwie wielkie katastrofy: próbę samobójczą przez powieszenie w 1965 roku i porwanie córki Joséphine w roku 1983. Gdyby nadal tu był, dodałby bez wątpienia: „Zapomniałeś o moich narodzinach!”.

nr 68

Les couleurs de l’infamie

Alberta Cossery’ego (1999)

Często siadałem na tarasie baru du Marché, żeby obserwować drzwi hotelu La Louisiane, w którym rezydował Albert Cossery do śmierci, przez sześćdziesiąt lat. W czasach gdy się tam wprowadził (pokój numer 58), jego sąsiadami z piętra byli: Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Juliette Gréco, Boris Vian, Albert Camus, Jean Genet, Lawrence Durrell, Henry Miller. Ale czasy się zmieniły. Nikt już nie rozpoznawał Cossery’ego, gdy przechodził na drugą stronę rue de Buci, żeby zjeść obiad w Café de Flore. Przechodnie wolą podniecać się widokiem Chiary Mastroianni (wychodzącej z pralni) czy Charlotte Gainsbourg (jedzącej w Casa Bini). W 2000 roku Cossery opublikował swoją ósmą i ostatnią powieść, *Les couleurs de l’infamie* (Kolory niesławy), którą cyzelował przez piętnaście lat w rytmie jednego zdania tygodniowo.

Raz zobaczyłem, jak wychodzi z hotelu, wyniosły, we wrzosowej koszuli i beżowej marynarce. Wstałem od stolika. Czy naprawdę bym go zaczepił, by wyrazić swój podziw? Po co miałbym nagabywać tego niebiańskiego kloszarda, spłukanego arystokratę, zapoznanego dandysa? Coś, chyba szacunek, przyhamowało moje zapędy.

Szacunek to pojęcie abstrakcyjne, a jednak kluczowe. Szacunek to coś, co nie pozwala wam pokazywać penisa wszystkim dziewczynom na ulicy. Szacunek to coś, co każe wam zwracać się per pan/pani do ludzi, których nie znacie. Szacunek wymaga, żeby napisać o książce, zamiast podlizywać się jej autorowi, podczas gdy ten robi zakupy. Szacunek chroni was przed totalnym zezwierzęceniem. Ale uwaga: niektórzy

ludzie budzą szacunek, a niektórzy nie. Ważne jest, by darzyć szacunkiem tylko tych, którzy na niego zasługują. Czy w roku 3000 będą jeszcze ludzie zasługujący na szacunek? Czy w ogóle będzie rok 3000?

Co mówi Cossery? „Ambicją Ossamy nie było wcale konto w banku (dyshonor par excellence), lecz jedynie przetrwanie w społeczeństwie sterowanym przez bandytów, bez oczekiwania na rewolucję – hipotetyczną i wiecznie przekładaną z dnia na dzień”. Ossama to bohater tej powieści: elegancki kieszonkowiec żyjący w Kairze. Kocha się w nim prostytutka Safira. On kradnie portfel bogatemu biznesmenowi i odkrywa kompromitujący list. Okazuje się, że jego ofiara to oszust, który wybudował walące się bloki.

Jak zwykle Cossery opowiada historię o korupcji, używając przestarzałych przymiotników. Tak jak we wszystkich swoich książkach, wygłasza pochwałę lenistwa, napastuje bogatych właścicieli i darzy szacunkiem wyłącznie żebraków, ludzi z marginesu, biednych. Jego zdaniem tylko oni są ludźmi wolnymi. Po ustawie Aubry o trzydziestopięciogodzinnym tygodniu pracy parlament powinien przegłosować prawo Cossery’ego o tygodniu zerogodzinnym. Przestańmy patrzeć na bezrobotnych jak na kaleki, tak naprawdę są książętami! „Nic nie jest tragiczne na tym świecie dla człowieka inteligentnego” (strona 25). Za jakieś pięćdziesiąt lat, gdy roboty będą za nas pracować, a my wszyscy zostaniemy beneficjentami WMN (Wynagrodzenia Maksymalnego za Nieróbstwo), będziemy studiować dzieła Cossery’ego na Sciences-Po.

Bo ten prorok przyszłych czasów zrozumiał, iż przeznaczeniem każdego z nas wcale nie jest chodzenie do biura, żeby płacić podatki za ubiegły rok. „Nicnierobienie jest pracą”.

Albert Cossery, życie

Pewnego dnia Paul Bowles wyjechał z Ameryki i osiadł w Tangerze. Odtąd mówił już tylko o Maroku. Urodzony w 1913 roku Albert Cossery zrobił coś całkiem przeciwnego: opuściwszy Egipt, by w 1945 roku osiąść na Saint-Germain-des-Prés, nigdy nie przestał pisać o rodzinnym kraju, jak gdyby potrzebował geograficznego oddalenia, by zbliżyć się do swoich korzeni. *La Maison de la mort certaine* (Dom pewnej śmierci, 1942), *Les Fainéants dans la vallée fertile* (Nieroby w żyznej dolinie, 1948), *Mendiants et Orgueilleux* (Żebracy i Pełni Pychy, 1955) oraz *Un complot des saltimbanques* (Spisek kuglarzy, 1975) zostały we Francji wydane ponownie w wersji kieszonkowej, równocześnie z publikacją ostatniej powieści tego kultowego faraona. Ostatecznie spotkałem Cossery'ego. W 2005 roku wziął udział w programie, który prowadziłem na kanale Paris Première – *Des livres et moi* (Książki i ja). W wyniku choroby chirurg wyciął mu struny głosowe. Cossery milczał genialnie i od czasu do czasu wydawał z siebie bulgot, który tłumaczyła ładna blondynka. Naprzeciw niego siedział Ismail Kadaré i mamrotał coś, ukryty za ciemnymi szkłami okularów. Był to wspaniały moment telewizyjnej poezji. Cossery odszedł dwudziestego drugiego czerwca 2008 roku, nie doczekawszy rewolucji egipskiej, w którą nie wierzył.

nr 67

Wstrząsające dzieło kulejącego geniusza

Dave’a Eggersa (2000)

Gdy otworzyłem grubą powieść zatytułowaną *Wstrząsające dzieło kulejącego geniusza*, pomyślałem: „Co za szczeniacki szpan!”. Dwie noce później, cały we łzach, myślałem już: „Cóż za tytuł pełen pokory!”. Pomiędzy jednym a drugim (w następującym porządku): śmiałem się, łkałem, podróżowałem, podziwiałem, a wreszcie pozazdrościłem młodemu amerykańskiemu autorowi jego daru od bogów. Jak dawno już tego nie czułem?

Wstrząsające dzieło kulejącego geniusza nie jest książką, którą poleciłbym wam do kartkowania na plaży; to książka, którą nakazuję wam pochłonąć natychmiast, na stojąco, w windzie wiozącej was do biura albo w drodze do metra, a nawet podczas jazdy samochodem, trudno, podejmijcie to ryzyko. Swój ogromny sukces w Ameryce zawdzięcza marketingowi szeptanemu: ktoś dawał znajomym w prezencie *Dzieło* Dave’a Eggersa, ci z kolei dawali je swoim znajomym, a ich znajomi dawali je swoim i tak dalej. Co dziwne w przypadku powieści o tylu wątkach autobiograficznych, od momentu publikacji w 2000 roku *Wstrząsające dzieło kulejącego geniusza* stało się przedmiotem kultowym, a jego czytelnicy – bractwem, klubem, coraz bardziej otwartym, uśmiechniętym i ludzkim. Ja też zostałem zarażony tym wirusem. Dałem książkę wszystkim, swojej matce, bratu, sąsiadom z piętra. Łapałem nawet przechodniów na ulicy przed domem: „Jak możecie nadal żyć, nie przeczytawszy książki Dave’a Eggersa?”.

Myślę, że trochę straciłem głowę, i dziękuję temu nieznajomemu, iż był tego przyczyną.

Dave Eggers to uczeń J.D. Salingera. Jego bohater sierota przejdzie do legendy z tego samego tytułu co Holden Caulfield, włóczęga z *Buszującego w zbożu*. Dave Eggers to nowy Jack Kerouac. Jego porywająca proza wstrząśnie waszą egzystencją tak samo jak *W drodze*. Ale Dave Eggers to przede wszystkim... Dave Eggers, swój główny temat. Zagubiony dzieciak, przelewający całą czułość świata na ukochanego ośmioletniego braciszka Topha, którego samotnie wychowuje w San Francisco. „Nikt nam nie zabroni śpiewać, puszczać bąków, wystawić rąk za okno, żeby sprawdzić aerodynamikę zmiennych kształtów dłoni, wycierać gile o spód foteli. Nikt mi nie zabroni dać Tophowi, ośmiolatkowi, kierownicy na prostej, gdy nagle muszę zdjąć sweter, bo zrobiło mi się gorąco”[77]. Ktoś, kto traci kolejno ojca i matkę w odstępie trzydziestu dwóch dni, staje się mimowiednie wolny „w świecie bez podłogi i sufitu”. Jednak wolność jest zadziwiającym jarzmem dla dwudziestojednoletniego chłopaka.

„Jeśli w ciągu miesiąca możemy stracić oboje rodziców, to potem może się zdarzyć wszystko, w każdej chwili – każdy pocisk może nas dosięgnąć, każdy samochód przejechać, a każdy balkon zarwać się pod nami: kumulacja katastrof wydaje się czymś logicznym”[78]. Wszystkie wielkie książki traktują o tym samym: w jaki sposób ich autor został pisarzem. Wszystkie wielkie książki odpowiadają na pytanie, dlaczego są wielkie: chcą zapełnić pustkę, lecz im się to nie udaje. Mam wrażenie, że w XX wieku wszystkie wielkie książki mówiły też o niemożliwości życia bez rodziny, czyli – bez struktury. W XX wieku ludzkość sądziła, że wyzwoliła się spod jarzma – a odziedziczyła lęk. Im bardziej zagłębiam się w kanały swoich ulubionych książek, tym lepiej rozumiem, że niemal wszystkie mówią to samo: ratuj się!

Dave Eggers, życie

Davie Eggers, gdziekolwiek jesteś, wiedz, że zatrudniam cię w charakterze swojego najlepszego przyjaciela. Poszedłeś za radą Seana Connery'ego z filmu *Szukając siebie*: w pierwszym rzucie piszesz sercem, a w drugim – głową. *Wstrząsające dzieło kulejącego geniusza* pozostanie bez wątpienia jednym z najgłośniejszych debiutów stulecia. Bestseller w Stanach Zjednoczonych i w Wielkiej Brytanii, przekłady we Francji, Niemczech, Holandii, Szwecji, Hiszpanii, Włoszech... Powieść znalazła się na drugim miejscu listy najlepszych książek roku 2000, wyselekcjonowanych przez „New York Times Book Review". W 1991 roku Dave Eggers stracił ojca i matkę, którzy zmarli na raka. Dziś ma ponad czterdzieści lat i mieszka w San Francisco, gdzie kieruje wydawnictwem (McSweeney's) oraz czasopismem literackim „The Believer". Nadal jest sierotą, ale kochają go miliony czytelników. Więc być może czuje się trochę mniej samotny. Po debiucie opublikował trzy powieści: *My to mamy speeda!*[79] (2002), *How We Are Hungry* (Jacy jesteśmy głodni, 2004) i *Co to za Coś*[80] (2006). Jest poza tym twórcą 826 Valencia – warsztatu pisarskiego dla dzieci między szóstym a osiemnastym rokiem życia, dorastających w trudnych warunkach, a także współscenarzystą filmu *Para na życie* Sama Mendesa (2009). Jeszcze jedna wędrówka przez Amerykę. Czy można mieszkać w kraju, po którym ludzie wolą wędrować?

nr 66

Dzienniki

Kurta Cobaina (2002)

Don't read my diary when I'm gone („Nie czytaj mojego pamiętnika, kiedy mnie nie będzie”[81]). Z powodu tego zdania, odnalezionego w zapiskach Kurta Cobaina, niektórzy nirwano-integryści wyrzucają wdowie po nim, Courtney Love, że nie posłuchała męża i wydała ów dziennik intymny, żeby zarobić mnóstwo forsy. Po pierwsze, zasygnalizujmy, że szmal, o którym mowa, trafi głównie w ręce Frances, córki artysty. Po drugie, podkreślmy jałowy i niemądry aspekt tej polemiki: stosując się do tego typu argumentów, nie przeczytalibyśmy *Procesu* Kafki. Publikacja *Dziennika* Cobaina była nie tylko możliwa, była konieczna.

Ta książka (albo raczej ta plątanina fragmentów) wprowadza nas do wnętrza mózgu samobójcy. Trudno jest ją oceniać, nie myśląc o tym, co się stało z jej autorem: czy tego chcemy, czy nie, strzał w usta piątego kwietnia 1994 roku uświęca każdą jej linijkę. Zdanie takie jak: *I hate myself and I want to die* („Nienawidzę się i chcę umrzeć”), ma inny wymiar, gdy pisze je Cioran, bo on zmarł we własnym łóżku. Kurt Cobain, narkoman w depresji, został znaleziony z roztrzaskaną czaszką. Miał dwadzieścia siedem lat. Czytanie jego zapisków stanowi zatem cenne doświadczenie: można do woli eksplorować zakątki głowy (z której wkrótce zostanie tylko miazga) wielkiego tekściarza i kompozytora, lecz przede wszystkim poznać backstage jego rozpaczy, making-of jego samobójstwa. Podobnie jak *Fragmenty* Marilyn Monroe, ta książka to Death Academy.

Już na stronie 29 – opis pierwszej próby samobójczej: Kurt kładzie się na torach, a na nogach i piersi ma duże kawałki betonu. Zbliża się pociąg i przejeżdża po torach obok. Całe późniejsze życie pokiereszowanego punka było już tylko nadwyżką. Wydawca wpadł na dobry pomysł – uszanował nieporządek panujący w oryginalnych zeszytach: przechodzimy od świńskiego rysunku do listu napisanego na maszynie, lawirujemy pomiędzy pokreślonymi słowami piosenek, brudnopisami oświadczeń, spisami płyt i pomysłami na klipy. Nie są to może rachunki z pralni, ale jednak. A mimo to dowiadujemy się różnych rzeczy: jego skłonność do bluźnierstwa zdradza fascynację ofiarą Chrystusa; heroina była dlań jedynym sposobem ucieczki przed bólami żołądka, będącymi skutkiem złego leczenia wrzodu; obawiał się, że zostanie zdyskwalifikowany przez sukces; miał obsesję na punkcie dziennikarzy piszących o rocku. Można powiedzieć, że Kurta Cobaina zniszczyła własna wizja samego siebie.

Odkrywamy również zaciętego karierowicza, mężczyznę bardzo inteligentnego, trzeźwego i wyrachowanego, gotowego na wszystko, by uwieść dziewczyny i szefów koncernów płytowych: „Chcemy zgarniać kasę i lizać tyłki grubym rybom w nadziei, że my też będziemy mogli się naćpać i jebać gorące laseczki jak modeleczki”. Fani najbardziej grunge’owej grupy wszech czasów będą zapewne rozczarowani, gdy się dowiedzą, że to, co brali za spontaniczny nihilizm, nie było niczym innym, jak tylko autodestrukcyjnym marketingiem. W żaden sposób nie wpływa to na wynik końcowy: śmierć. Przypomnijmy jednakże, iż wszyscy kiedyś osiągniemy ten wynik, wy także, i sztuka nie ma tu nic do rzeczy.

Wniosek – sekret zdartego głosu, strun głosowych o równie niespotykanej urodzie jak te należące do Kurta Cobaina, tkwi w rysach, które mamy w sobie. Kurt śpiewał całą swoją ochrypłą duszą.

Kurt Cobain, życie

Kurt Cobain urodził się dwudziestego lutego 1967 roku w Aberdeen (Waszyngton). W *Dziennikach* opisuje krótko miejsce swoich narodzin: „Populacja Aberdeen składa się z wysoce bigoteryjnych, żujących tytoń, polujących na jelenie i zabijających pedałów drwali, którzy raczej nie mają słabości do zboczonych nowofalowców!”. Zatem bardzo wcześnie zaczyna cierpieć, bo mieszka na północnym zachodzie Stanów Zjednoczonych, a także z powodu rozwodu rodziców. Pali marihuanę już jako dziesięciolatek, a potem kupuje sobie gitarę elektryczną i książki Charlesa Bukowskiego. W 1988 roku wraz z Chrisem Novoselicem i Dale’em Croverem (którego wkrótce zastąpi Dave Grohl) zakłada zespół Nirvana, którego druga płyta, zatytułowana *Nevermind*, rozchodzi się w nakładzie dziesięciu milionów egzemplarzy (1991). Rok później Kurt bierze na Hawajach ślub z Courtney Love, wokalistką grupy Hole. Trzecia płyta, *In utero*, ukazuje się w 1993 roku i nie sprzedaje się już tak dobrze. Później będzie jeszcze snobistyczny koncert dla MTV (*Unplugged*, koniec 1993 roku), jedna próba samobójcza w Rzymie, czwartego marca 1994 roku, i druga, tym razem udana, w Seattle miesiąc później. „Nie pytaj, co możesz zrobić swojej gwieździe rocka”.

nr 65

Dzieła

Raymonda Radigueta (1920–1924)

Róbcie to, co Radiguet: bądźcie nieposłuszni. Kąsajcie rękę, która was karmi. Pierwsza wojna światowa? „Cztery lata wakacji”[82] (*Opętanie*). Wybuchajcie śmiechem, słysząc najdrobniejszą choćby wymówkę. Kpijcie sobie i z przyjaciół, i z wrogów. Odrzucajcie wszystko, co was krępuje. „Dni przyszłego tygodnia czekają” (wiersz, 1919). „Jeszcze jeden rok zbyt krótki / Na wszystkie święta, których byśmy sobie życzyli” (inny wiersz z 1919). Bądźcie pracowici, lecz nie przestawajcie się przy tym bawić. „Na przekór zuchwałemu lazurowi, który nam stawia granice, nadal czarujmy czytelniczki angielskich magazynów” (*Les joues en feu* [Rozpalone policzki], 1920). Zaletą cytatów jest to, że oszczędzają mi roboty. Lenistwo czyni wolnym. „Czyżby skończyły się deszczowe dni? Niebo znów się zamyka, macie nie dość wrażliwy słuch”. (Brzmi jak Rimbaud? Nie, to nadal Radiguet, poemat prozą z 1920 roku). Piszę jak Sollers. To wielka sztuka – cytować autora, o którym mówimy, tak, by dać mu powiedzieć coś o sobie. Umiejętność usunięcia się w cień. Ukrycia się za oryginałem. „Nieobecność miłości! Nie żałujcie nas: przywiązujemy większe znaczenie do bibelotów i uczuć, gdy nam ich brakuje” (*Conte de mars* [Marcowa opowieść], 1920).

Znamy *Opętanie* (François posuwa narzeczoną nieznanego żołnierza i rzuca ją, gdy okazuje się, że zaszła w ciążę) i *Bal u hrabiego d’Orgel*[83] (remake *Księżnej de Clèves* i *Lilii w dolinie*: podczas balu François zakochuje się w zamężnej kobiecie, ale nigdy nie idzie z nią do

łóżka), arcydzieła fałszywie klasyczne i prawdziwie cenne, opisujące miłości niemożliwe, torturowane przez nadmiar psychologii. Radiguet powiedział bardzo ważną rzecz na temat pisarstwa: „Rygor, jaki musi narzucić sobie każdy pisarz mający osobowość, polega na poszukiwaniu banalności". Sam nie zawsze się tego trzymał, ale jest to fundamentalna uwaga, na której Simenon oparł całe swoje dzieło.

Dzięki nowemu zbiorowi dzieł Raymonda Radigueta w edycji kieszonkowej poznajemy poetę lekkości, zuchwałego dziennikarza, nieteatralnego autora dramatów, pisarza – mniej efemerycznego niż długość jego życia. To drugi Rimbaud, którego Abisynią były bary na Montparnassie, a Verlaine'em – Cocteau. „Byliśmy jak dzieci, które weszły na krzesło" (*Opętanie*). Jean Cocteau zachwycał się tym wiecznym nastolatkiem: miał odwagę przyznać, że uczeń stał się dlań mistrzem.

Młodość jest niewybaczalna, sztuka – niesprawiedliwa. Radiguet to okropny pijany dzieciak, który narkotyzuje się w knajpie Bœuf sur le Toit przy rue Boissy d'Anglas, bo to daje mu przewagę nad kumplami – Satim, Maxem Jacobem, Picassem, Diagilewem. I w dodatku miał czelność umrzeć młodo, żeby skuteczniej obciążyć ich swoim dziedzictwem. „Szczęście jest egoistyczne" (*Opętanie*). Chciałoby się, żeby artyści byli miłymi ludźmi? A to są niewinne potwory.

Raymond Radiguet, życie

James Dean literatury francuskiej. „Dziecko po biegu, samo na świecie, siedzące w chwale, z rozpalonymi policzkami" (Cocteau). „Mała, krótkowzroczna istota, zazwyczaj milcząca, obnosząca swoją marmurową twarz pośród rozmów i śmiechów" (Nimier). „Proszę pana, to jest dziecko z laską (...)" (Justin, lokaj Cocteau). „Leniwy bolid" (Paul Morand). „Wyrzuca swoje życie przez okna" (Renaud Matignon).

„Dziwnym zawodem jest zawód meteora” (François Bott). Tak, Raymond Radiguet (18 czerwca 1903 – 12 grudnia 1923) to spadająca gwiazda: dlatego gdy go czytamy, musimy wypowiedzieć życzenie. Pierwsze poezje opublikował w roku 1918, w wieku piętnastu lat; później pisał krótkie reportaże i wzmianki do prasy; stworzył operę komiczną, sztukę teatralną i – już w wieku siedemnastu lat – *Opętanie*, swoją pierwszą powieść, którą Bernard Grasset wydał w 1923 roku. *Bal u hrabiego d’Orgel* wydano pośmiertnie (a może Cocteau napisał go na nowo), ponieważ autor zmarł na tyfus tuż po ukończeniu swojego dzieła. Gdyby Radiguet żył osiemdziesiąt lat, czy stałby się brzydki i zrzędliwy jak wszyscy? Nigdy się tego nie dowiemy. Taka jest główna zaleta przedwczesnej śmierci: krócej się starzejemy.

nr 64

Romans et récits

Georges’a Bataille’a (1928–1962)

Bataille to autor podniecający, który podoba się młodym dziewczynom. Te z mojego liceum nie gadały o nikim innym. Zadawały szyku, czytając jego krótkie i dziwaczne teksty: *Umarłego*[84], *Moją matkę*, *Błękit nieba*... Byłem zazdrosny o tego perwersyjnego starucha. Zróbcie test: dajcie komuś w prezencie jakąkolwiek książkę Bataille’a, a natychmiast zostaniecie uznani za skrytego erotomana.

Mnie zrobiło prezent wydawnictwo Gallimard – były nim dzieła Bataille’a wydane pod tytułem *Romans et récits* (Powieści i opowiadania) w serii Pléiade. Czytałem je w Bukareszcie. I nie wstydzę się tego powiedzieć: nareszcie książka Pléiade, od której twardnieje członek! (A może sprawiła to rumuńska wódka? Piosenka Claudine Longet w iPodzie? Asystentka mojego rumuńskiego wydawcy, sobowtór Nathalie Portman?) Pisarstwo Georges’a Bataille’a kręci się wokół dupy – w sposób literacki, rewolucyjny, intelektualny, owszem, ale mimo wszystko wokół dupy! *Madame Edwarda*[85] (1941): o tym, jak kurwa ma się za Boga i tarza się po ulicy, a potem zalicza kierowcę taksówki. *Historia oka* (1928): Simone moczy tyłek w talerzu z mlekiem, a potem sika na brzuch swojego chłopaka i dzieli się z nim swoją koleżanką. Incipit: „Wychowałem się sam i jak daleko sięgnę pamięcią, niepokoiły mnie sprawy płci”[86]. (To „jak daleko sięgnę pamięcią” przywodzi mi na myśl pierwsze zdanie z *Chłopców z ferajny* Scorsesego: *As far back as I can remember, I’ve always wanted to be a gangster* – „Jak daleko sięgnę pamięcią, zawsze chciałem być

gangsterem”). Dobrze wam radzę, pomijajcie analizy krytyczne (zapewne bardzo pouczające, ale tak mało podniecające), wejdźcie od razu w tekst, penetrujcie Bataille’a bez gry wstępnej! Odkryjecie autora potwornie wolnego, poetę prozy, pieszczącego dewianta. *Błękit nieba* (1935, wydany w 1957): sadomasochistyczna relacja z Londynu, Barcelony i Trèves, z trzema milutkimi nekrofilkami i „bohaterem wyniszczonym tak bardzo, że aż bliskim śmierci z powodu pijaństwa, nieprzespanych nocy i rozpusty”[87]. *Moja matka* (dzieło wydane pośmiertnie, 1966): alkoholiczka funduje synowi traumę, osiągając orgazm częściej niż on – „Ach, zaciśnij zęby, synu, jesteś jak swój członek, ten członek ociekający wściekłością, który zaciska się na moim pożądaniu jak pięść”[88]. Złamać tak wiele tabu za jednym zamachem – piękne dokonanie! *Umarły* (dzieło wydane pośmiertnie, 1967): nimfomanka o imieniu Marie organizuje po śmierci kochanka gwałt zbiorowy w oberży.

Uwielbiam atmosferę dzieł Bataille’a. Przywodzi mi na myśl epokę bogatych zboczonych burżujów cytujących po kryjomu Baudelaire’a i de Sade’a, „gorączkowy dar” w najgorętszym okresie świętoszkowatej cenzury. Wyobraźmy sobie Bataille’a podczas zebrań brzuchatych wydawców. Gdy pomyślę o tych wyglądających jak urzędnicy artystach, którzy przesuwali granice w pisaniu o seksie i ciele, jedząc przy tym spokojnie kolacje w salonach przy rue Sébastien-Bottin czy rue de l’Université... Najpierw Proust i jego burdele dla gejów, potem Dominique Aury wyobrażająca sobie *Historię O*, żeby podniecić Paulhana... „Paulhan to diabeł” – powie Mauriac, dowiedziawszy się o jego wyborze do Akademii Francuskiej. Bataille też: to diabeł w przebraniu Georges’a Pompidou. Schowany za pseudonimami, metodycznie wysadzał w powietrze język francuski przy użyciu krótkich tekstów – obscenicznych i mistycznych: „Wyobrażałem sobie ładną kurwę, elegancką, nagą i smutną w swojej wesołości małego wieprzka”. Luksus plugawego humoru! Gdzie dziś znajdziemy takie prowokacje? Pociliśmy się, czytając po kryjomu Bataille’a wydanego przez

Pauverta... A teraz tę wściekłość, szaleństwo, przesadę i skandal możemy wyczytać z tomu Pléiade. To jednak wcale nie oznacza, że powieści tego eleganckiego zwyrodnialca straciły na sile. To oznacza jedynie tyle, że Bataille wygrał wojnę. Umarł w 1962 roku i od tego czasu po ulicach Paryża przechadza się znacznie więcej uwolnionych z ciuchów kobiet – eleganckich, nagich, smutnych i wesołych jak małe wieprzki.

Georges Bataille, życie

Georges Bataille urodził się w 1897 roku w Puy-de-Dôme. Był pisarzem katolickim, lecz przeczytawszy Nietzschego, został surrealistą i libertynem. We wstępie do tomu Pléiade Denis Hollier nazywa go ładnie „Huysmansem na wspak". Bataille uważał, że aby zniszczyć kapitalistyczne społeczeństwo, należy doprowadzić do transgresji. Jego obsesją były seks i śmierć i w końcu je ze sobą pomylił. Jego styl to mieszanka bluźnierstwa i rozkoszy, zła i pożądania. To Eros i Tanatos. „Lęk nad grobem jest boski – i pogrążam się w lęku, którego jestem dzieckiem" (*Moja matka*). Podpisuje się różnymi pseudonimami: Lord Auch, Pierre Angélique, Louis Trente. Pisze eseje filozoficzne i teksty skatologiczne. Wierzy, że przejdzie do potomności dzięki tym esejom (*Doświadczenie wewnętrzne*[89], 1943; *Część przeklęta*[90], 1949; *Literatura a zło*[91], 1957). Macza nawet palce w *Historii oka*! Jak wszyscy geniusze nie ma pojęcia o tym, co robi. Dlatego to robi.

nr 63

Journal d’un cœur sec

Mathieu Terence’a (1999)

Mathieu Terence sam sobie rzucił wyzwanie i w dodatku, bestia, podjął je, dokonując niemożliwego: napisał ciąg dalszy *Portretu Doriana Graya*, jedynej powieści Oscara Wilde’a, wydanej w 1890 roku. Nie szczędźmy przymiotników i epitetów: to ekstremalnie ryzykowne i straszliwie pretensjonalne zadanie zostało świetnie wykonane. Wszyscy pamiętamy treść owej fantastycznej opowieści: portret pięknego młodzieńca starzał się zamiast niego, co nie przeszkodziło pięknemu młodzieńcowi na koniec się zabić. Ale co się stało z obrazem namalowanym przez Basila Hallwarda?

To jest temat powieści Terence’a *Journal d’un cœur sec* (Dziennik oschłego serca). Jest rok 1899, dziesięć lat po samobójstwie Doriana Graya. Lord Henry Wotton trzyma słynny obraz w zamkniętym pokoju w swojej londyńskiej kamienicy, a jego własnym portretem, tym, który gnije zamiast niego, jest odbicie w lustrze. Każdy z nas ma swój „portret Doriana Graya” u siebie w łazience; wystarczy spojrzeć w lustro, by zobaczyć w nim potwora, który pożyczył sobie naszą twarz i z każdym dniem coraz bardziej się wykrzywia.

Lord Henry, stary zblazowany esteta, prowadzi „dziennik oschłego serca”, coś w rodzaju karneciku markizy de Merteuil na modłę angielską, a „zamiast kałamarza ma własny pępek”. Zanim nastał Freud, neurotycy byli zmuszeni sami przeprowadzać swoją psychoanalizę. Zamiast kozetki mieli papier. Lord Henry wie, że niewinny Dorian Gray zginął przez niego. Spotyka młodego psychiatrę Clifforda

Alistaire’a i bierze pod swoje skrzydła. Czy uczyni go nową ofiarą? Czy historia się powtórzy? Suspens.

To książka, którą czyta się powoli, by delektować się jej treścią. Niezwykle dopracowany, niemal „przesadny”, a na pewno bardzo skondensowany styl Terence’a jest ściśnięty gorsetem, jak wiktoriańska Anglia. W tej epoce rozkosz była dostępna wyłącznie w domach publicznych, a biedni umierali otruci. Londyn niewiele się zmienił przez sto lat.

Czytając, mamy wrażenie, że słyszymy głos z offu w starym, czarno-białym horrorze: Mathieu Terence pisze tak, jak mówi Vincent Price. Aforyzmy lorda Henry’ego, wypowiadane w domach o wyfroterowanych parkietach w dzielnicy Mayfair, są jak zwiędłe kwiaty: „Jestem dzieckiem, z tym że bez przyszłości”; „Szczęście jest kształtem, jaki przybiera nadchodzące zmartwienie”; „W miłości prawda służy tylko zerwaniu”. Terence najwyraźniej stosuje się do słynnego żartu Rolanda Barthes’a: nagle stało mu się obojętne, że nie jest nowoczesny.

Nasz narrator, choć jest nihilistą, bardzo cierpi, opłakuje miłość z dzieciństwa, wzrusza go wariatka zamknięta w azylu. Boi się samotności, ale należy do tych samobójców, którzy nigdy się nie zabijają (Terence jest przyjacielem Jaccarda). Bycie dandysem wymaga ogromnego wysiłku: nie wolno pozwalać sobie na wrażliwość.

Potrzeba było stu lat, żeby młody francuski pisarz wskrzesił postaci stworzone przez starego pisarza irlandzkiego. Oscar Wilde nie przewraca się w swoim grobie na Père-Lachaise, bo piękna książka Mathieu Terence’a uzupełnia jego dzieło o stwierdzenie, którego tam brakowało: serce – im bardziej suche, tym delikatniejsze.

Mathieu Terence, życie

Mathieu Terence urodził się w 1972 roku, ale już nosi ray-bany: po prostu żeby upodobnić się do Oscara Wilde'a, przeszedł przyspieszoną kurację postarzającą w różnych niezbyt uzdrowiskowych miejscowościach (w Biarritz, Bordeaux, Paryżu, w szóstej dzielnicy). Dlatego jego dwie pierwsze książki, *Palace Forever* (w Distance, 1996) i *Fiasco* (w Phébus, 1997), wydają się bardziej frywolne niż *Journal d'un cœur sec* (1999) – powieść uhonorowana przez Akademię Francuską Prix François Mauriac. W trzech kolejnych książkach odszedł od nobliwej prozy, by eksplorować nowe terytoria: *Maître-Chien* (Mistrz Pies, 2004), *Technosmose* (Technosmoza, 2007) i *L'Autre Vie* (Inne życie, 2009) tworzą coś w rodzaju futurystycznej trylogii na temat mutacji ludzkości. Co stanowi znakomite przejście do kolejnego autora z tej listy.

nr 62

Kraksa

J.G. Ballarda (1973)

Żyjemy w świecie podlegającym transformacji za sprawą techniki. Latamy w powietrzu, jeździmy po asfalcie z prędkością dwustu pięćdziesięciu kilometrów na godzinę, pływamy po oceanach i pod wodą, chodzimy po Księżycu. Ta niewiarygodna rewolucja pociągnęła za sobą nowe katastrofy. Rakiety eksplodujące na firmamencie, samoloty wbijające się w wieże, okręty podwodne osiadające na dnie mórz, transatlantyki rozprute przez góry lodowe. I wypadek najbanalniejszy z możliwych: samochód, który zderza się z innym samochodem albo z platanem, z betonowym murem, z ciężarówką pełną butanu, z wielodzietną rodziną. Takie straszne rzeczy są częścią naszej codziennej rzeczywistości. Od czasu do czasu wypadek samochodowy bywa bardziej glamour (porsche Jamesa Deana, mercedes lady Diany, buick Jayne Mansfield...) albo literacki (Albert Camus, Roger Nimier, Jean-René Huguenin...). Nic dziwnego, że pewnego dnia 1973 roku jeden angielski pisarz wpadł na pomysł, by z kraksy uczynić metaforę naszego społeczeństwa.

Kraksa J.G. Ballarda to klasyczna realistyczna powieść, którą niesłusznie uważa się za eksperymentalne majaki z gatunku perverse fiction. Przecież jest to książka, którą mógłby napisać Balzac, gdyby znał epokę równie chorą jak nasza. Podczas kryzysu naftowego, w traumie po śmierci żony, J.G. Ballard wyobraził sobie bohatera (noszącego jego nazwisko), podnieconego erotycznie pięknem zmiażdżonych karoserii. Ten fikcyjny Ballard spotyka Vaughana,

wariata, który marzy o śmierci w wypadku z aktorką Elizabeth Taylor. Kraksa! – ów zwyrodnialec celowo rozbijał samochody. To trochę dziwne, że nastolatek pochłania książki, w których mowa o zaspokajaniu się przez okaleczanie, o rozkoszy, jaką wywołuje widok zgniecionej blachy, i zakrwawionych orgazmach. W latach siedemdziesiątych niezdrowa dosadność Ballarda była odbiciem makabrycznego szaleństwa dzieł Lautréamonta, których fragmentów uczyłem się w liceum na pamięć... i de Sade'a, o którym nie uczono w szkole, ale przy którym podniecałem się w swoim pokoju.

„(...) jej czoło usiane okruchami przyciemnianej przedniej szyby wyglądało jak wysadzane klejnotami"[92]. Ballard (i, co za tym idzie, czytelnik) odkrywał niezdrowe środowisko, w którym sprasowane rzeźby Césara byłyby instrumentami do zadawania rozkoszy masochistom, posiekanym wewnątrz kabin samochodowych. Andy Warhol przechodził wcześniej podobną fascynację w Stanach Zjednoczonych, tworząc sitodruki ukazujące „car crashes". Przeczytałem *Kraksę* zbyt wcześnie: to jeden z największych szoków, jakich doznałem w życiu, tekst tak dziwny, roziskrzony i odpychający, że siłą rzeczy musiał wpłynąć na moje postrzeganie świata. Pierwsze zdanie to jeden z najbardziej metalicznych początków powieści, jaki kiedykolwiek napisano: „Vaughan zginął wczoraj w swojej ostatniej kraksie samochodowej". Ach, tak? Można kolekcjonować kraksy jak znaczki? Pamiętam też adaptację filmową zrealizowaną w 1996 roku przez Davida Cronenberga, z figlarną Rosanną Arquette: przed obejrzeniem tego filmu nikt nie wiedział, że szyna, gips, kołnierz ortopedyczny, bandaże i agrafki mogą być nie mniej seksowne niż pończochy i gorset. Zarówno powieść, jak i film, wywołały skandal i stały się „kultowe", ponieważ skandal jest dziś sakramentem. Ci, którzy stracili bliską osobę w wypadku drogowym, nie uznają być może tej samochodowej pornografii za rzecz w dobrym guście. Odwieczne pytanie: czy skandalem jest pokazanie rzeczywistości, czy też jest nim

sama rzeczywistość, czyli przemysł samochodowy, który stał się wszechmocny za cenę milionów roztrzaskanych istnień?

J.G. Ballard, życie

James Graham Ballard długo był największym żyjącym angielskim pisarzem, ale we Francji nikt go nie czytał; wszyscy myśleli, że tę pozycję zajmuje David Lodge, Ian McEwan, Jonathan Coe albo Julian Barnes. Urodzony w 1930 roku w Szanghaju, internowany w japońskim obozie aż do końca wojny, J.G. Ballard odkrywa Anglię w 1946 roku, a pierwsze opowiadanie publikuje w 1956 w „New Worlds". Później tworzy bez ustanku apokaliptyczną speculative fiction (*The Wind from Nowhere* [Wiatr znikąd], 1961; *Zatopiony świat*, 1962; *The Drought* [Suchość], 1965; *The Crystal World* [Kryształowy świat], 1966) oraz wczesną literaturę cyberpunkową (*Kraksa*, 1973, przeniesiona na ekran przez Davida Cronenberga; *Vermilion Sands* [Cynobrowe piaski], 1975; *Wieżowiec*, 1976). *The Atrocity Exhibition*[93] była jego pierwszą próbą pisarstwa realistycznego: po niej, w 1984, przyjdzie kolej na autobiograficzne *Imperium Słońca*, które Steven Spielberg przerobił na melodramat.

Ballard panował przez kilka dekad nad anglosaską fikcją jak stara małpa, której wszystkie grymasy okazały się przepowiednią. Wydane w 2000 roku *Super-Cannes* (Fayard) uspokoiło jego fanów: truchło Ballarda nadal się poruszało. Jedyną katastrofą, jakiej nie przewidział, był rak prostaty, na którego zachorował w 2009 roku.

nr 61

Mon amie Nane

Paula-Jeana Touleta (1905)

Co to takiego? Sprytny i zmyślny remake *Nany* Zoli, którego jedynym morałem jest melancholijna rozkosz. Pochwała prostytucji wygłoszona przez jednego z najbardziej uroczych poetów XX wieku. Ta krótka, opublikowana w 1905 roku powieść sprawia, że zakochujemy się w „dziewczynie z domu uciech – i smutku”, niejakiej Hannaïs Dunois lub Anaïs Garbut (zależnie od dnia). Narrator, adept nonszalanckiej ironii, przygląda się tej istocie przez lupę, obserwuje jej twarz i jej skórę, „blady bursztyn jej ramion” i refleksy potu... „uśmiech kobiety wiele mówi o wszystkich sekretach jej ciała (...) wydawało mi się, że w niej kontempluję świat”. To nie Nane go interesuje (jak sądzi), lecz cała beztroska epoka, ładne kurtyzany, flirt bez konsekwencji, depresja towarzyska albo to, co dostrzegł u niego Debussy: „umęczona wrażliwość”. Z tego względu *Mon amie Nane* (Moja przyjaciółka Nane) jest niemającym sobie równych reportażem na temat belle époque.

Nane zostaje wynajęta przez podróżującego jachtem przemysłowca (zatem w ciągu stu lat nic się nie zmieniło?). Narrator spotyka ją w chwili, gdy wypada z omnibusu Batignolles–Clichy–Odéon. Piją absynt przy rue Royale, chodzą do kinematografu albo do sal gier, a później jadą pociągiem do Wenecji. To wszystko jest snobistyczne jak u Prousta, ale Nane mimo to grymasi mniej niż Odette. „Ech, zostawcie Sztukę w spokoju: odwdzięczy się wam tym samym”.

Toulet udaje, że pisze małą, lekką igraszkę o życiu wyższych sfer, usianą pełnymi humoru aforyzmami, które lśnią w ciemności: „Tak naprawdę tym, co najbardziej w nim lubiła, nie była jego obecność”; „Ale dziś wieczorem nie potrafiłbym jej odmówić niczego, nawet kłamstwa”; „Prawdę mówiąc, nigdy nie chciałem mieć monopolu na jej czułość. Czyż nie byłby to egoizm? Nie mówiąc już o tym, że na to trzeba było mieć środki”.

Mon amie Nane to *W stronę Swanna* w nieco skróconej wersji (Hannaïs Dunois to gąska, niemal równie durna jak Odette de Crécy), a gdy zbyt mocno ściskamy się romantycznym lakonizmem, czujemy głębszy ból. Proust przynajmniej uzewnętrzniał swój smutek, roztrząsał go bez końca i obłuskiwał niczym zalaną wrzątkiem krewetkę. Toulet destyluje go, robi z niego likier, po czym podnosi kieliszek, ubliża orkiestrze, pije do dna i umiera (albo zasypia na podłodze). Co dziwne, ci dwaj geniusze zmarli mniej więcej w tym samym wieku (Proust – pięćdziesiąt jeden lat, Toulet – pięćdziesiąt trzy). Czy się spotkali? To prawdopodobne, ale Toulet był pewnie zbyt pijany, by o tym pamiętać... a Proust był za dużym snobem, by interesować się jakimś naprutym Baskiem.

Ich pomysł jest taki sam (i nieważne, że jeden potrzebuje na jego realizację stu stron, a drugi – trzech tysięcy): opisać kurwę, by przedstawić swoje czasy. Przedstawić swoje czasy, żeby pojąć świat. Poeta Paul-Jean Toulet nie traktuje powieści poważnie i dlatego jego dzieło nie zestarzało się bardziej niż *W stronę Swanna*. Jest zbyt kokieteryjne, by pozwolić sobie na zmarszczki. Aż do końca narrator przekonuje siebie, że Nane to tylko przyjaciółka. Uważa, że ma ją gdzieś, choć tak naprawdę za nią szaleje. W tej fałszywej satyrze kryje się prawdziwa powieść miłosna, dosadna, wolna, nowoczesna i beztroska. „Czasem podnosi powieki; i wtedy widzisz światło pulsujące w jej oczach jak błysk ciepła w środku nocy”. Jedyne kobiety, które nigdy nam się nie nudzą, to te, które zadają nam mnóstwo bólu w bardzo miły sposób.

Paul-Jean Toulet, życie

Życie Touleta przypomina jego dzieło: jest krótkie (pięćdziesiąt trzy lata), pełne cudownych kurtyzan i surowo krytykowanych przyjemności (poker, opium, alkohol, talent). Osierocony przez matkę, całe życie szukał piękna, wszędzie, czasem je znajdował, znacznie częściej gubił. Pisał listy do siebie, był jednym z ghostwriterów Willy'ego[94], sam zmieszał z błotem jedną ze swoich sztuk teatralnych, mógł współpracować z Debussym. Mauritius to jedyny jego punkt wspólny z J.M.G. Le Clézio, którego pisarstwo jest znacznie mniej chorobliwe (chociaż on sam w 1973 roku próbował meksykańskich grzybków). Paul-Jean Toulet, urodzony w Pau piątego czerwca 1867 roku, jest przede wszystkim autorem tego:

> W Arles, w alei Aliscamps,
> Gdy róży cień czerwony pada
> I w dzień tak błogi będziesz tam,
> Słodyczą świata się nie napawaj[95].

Ów Bask, zboczony literacki imprezowicz (przyjaciel Toulouse-Lautreca, Giraudoux i Léona Daudeta), uwielbiał balować na paryskich bulwarach i w kabaretach Montmartre'u na początku XX wieku. Jego baskijski beret i spojrzenie – czułe, choć sardoniczne – przyczyniły się do wizerunku autora kultowego, „pisarza dla pisarzy", trochę na modłę Larbauda, z którym łączyły go długi, zamiłowanie do podróży i poezja. W 1905 roku opublikował *Mon amie Nane*, a w 1920 – *La Jeune Fille verte* (Zielona dziewczyna). Wykazał się klasą i zmarł w Guéthary, a potem został pochowany w przyjemnym miejscu z widokiem na Atlantyk, na krótko przed publikacją słynnych *Contrerimes* (Kontrrymy), które zajmują szóstą pozycję w niniejszej klasyfikacji.

nr 60

Passion fixe

Philippe’a Sollersa (2000)

Philippe Sollers jest irytujący i dlatego zależało mi na jego obecności tutaj. Można wiele zarzucać temu medialnemu histrionowi: pod przykrywką biografii znanych pisarzy (Casanova, Vivant Denon, de Sade, Nietzsche, Stendhal) mówi tylko o sobie; zawsze musi wygłosić (zwłaszcza niepytany) własną opinię na każdy temat; bez przerwy odpiera nieistniejące ataki (czyżby był Don Kichotem z La Closerie de Lilas?); ciągle się skarży, że nikt go nie czyta... Jak mówił Paulhan: „Się przeczytało, się podobało”. Przeczytałem *Passion fixe* (Stała namiętność) w 2000 roku i jest to moja sześćdziesiąta w kolejności, ulubiona książka XX wieku. Jestem pewien, że jej autor będzie obrażony, iż znalazł się za Modiano i Houellebekiem, a przecież powinien sobie pogratulować, że wyprzedził Hemingwaya i Bataille’a!

Jak to często u Sollersa bywa, *Passion fixe* to sekwencja cytatów (*Cyrano de Bergerac*, André Breton, Lautréamont, Wiktor Hugo, Maupassant...). Ale dlaczego ci, którzy szanują patchworki Schuhla, kolaże Ballarda, scrapbooki Petera Bearda i cut-upy Burroughsa, nie są w stanie docenić uczonych wycinanek Sollersa? On chce was po prostu zmusić do czytania czegoś, czego się już nie czyta. Nakłada na siebie intrygi, zbija z tropu, stosując paradoksalne aforyzmy („Terroryści są bardzo sentymentalni”; „Prawo do nonsensu powinno być fundamentalnym prawem człowieka”), zaskakuje zagęszczeniem

epitetów („milcząca sferyczna pustka”, „brunatna wytrawna gibkość”), spisami, które są jak „akumulacje” Armana, eliptycznymi dialogami.

Często trudno jest wejść w powieści Sollersa, ale tu po kilku stronach naprawdę mamy wrażenie, że włożyliśmy palce do kontaktu: „To jestem ja? Nos, czoło, oczy, gardło, płuca, hałasy, miasto, kamień, most, rzeka”. Sollers nie tylko pisze, tak jak wszyscy, powieści autobiograficzne (tu – jego romans z Dominique Rolin), ale pogrywa sobie z czytelnikiem, wodząc go na manowce, prowadząc autoanalizy tekstu, zamieszczając komentarze odnoszące się do siebie samego. Oto interesujący test: nie można czytać Sollersa, oglądając telewizję albo słuchając muzyki. Czytanie Sollersa samo w sobie jest zajęciem. Oznacza to, że wymaga nie tylko uwagi, lecz także koncentracji. On rozprasza się za was, ale – uwaga, niebezpieczeństwo – ten styl to prawdziwa elektroda.

Kilka lat temu na orgii dla bogaczy w Neuilly dwudziestotrzyletni, żyjący w nędznej norze młodzieniec o lekkich skłonnościach samobójczych spotyka adwokatkę o imieniu Dora. Będzie pomieszkiwał u niej, w dużym domu z ogrodem. Dochodzi do namiętnej relacji (Dora „podarowała” młodego kochanka swojej przyjaciółce Clarze), powstaje powieść o zmysłowym szczęściu, fascynacji erotycznej – tym większej, że zagrożonej, śledzonej, osaczanej. Ponieważ narrator okazuje się kimś w rodzaju zamaskowanego spiskowca, rewolucyjnego konspiratora, tajnego agenta, takiego jak ten w *Studio* czy w *Le Secret* (Tajemnica). Na tym to właśnie polega: trzeba sobie wyobrazić szczęśliwego agenta 007.

Passion fixe to powieść o możliwości miłości, o szczęściu jako broni nadrzędnej, o niszczeniu społeczeństwa przez dążenie do rozkoszy i przez czas. Prawdziwe nazwisko Sollersa brzmi Joyaux; a oto jego najbardziej radosna (*joyeux*) powieść. Libertyńska inicjacja, pochwała dzielonego z kimś życia, „traktat o savoir-vivrze”. Sollers nie unika w niej typowych dla siebie wad: zbyt liczne dygresje przeszkadzają czasem w śledzeniu jego przygody; a obsesja na punkcie chińskiej poezji

może wkurzać (wystarczy omijać te strony). Ale przyznaję się do dreszczu egzaltacji, jaki odczuwałem, natrafiając na czyste błyskawice w stylu: „Księżyc świeci na otwartym niebie” albo „Ciemnowłosa Dora o niebieskich oczach przechodzących w fiolet pod cedrami”. Czyż nie tego właśnie szukamy w powieściach? Tych momentów epifanii? Za takie wyznanie miłości, co ja mówię!, bombę sentymentalną, wszystko – i zawsze – zostanie mu wybaczone. Sollers jest mężczyzną, który uważa, że miłość trwa dłużej niż trzy lata. „Mówię: stała namiętność, bo choć się zmieniam, przemieszczam się, zaprzeczam sobie, idę naprzód, cofam się, postępuję, ewoluuję, zbaczam, robię regres, tyję, chudnę, starzeję się, młodnieję, przystaję, ruszam znowu – to w sumie zawsze i tak podążam za tą namiętną stałością. Mam ochotę powiedzieć, że to ona za mnie żyje i umiera, posługuje się mną, formuje mnie, porzuca, zbiera znów, roluje. Zapominam, przypominam sobie o niej, mam do niej zaufanie, ona toruje sobie przeze mnie drogę. Jestem sobą, gdy ona jest mną. Owija mnie, opuszcza, doradza mi, powstrzymuje się, jest nieobecna, przyłącza się do mnie. Jestem rybą w jej wodzie, imieniem w zbiorze jej rozlicznych imion. Pozwala mi się narodzić. Będzie wiedziała, kiedy mnie uśmiercić”. Jeśli ten ustęp was nie poruszył, to bardzo mi was żal.

Philippe Sollers, życie

Sollers urodził się w 1936 roku w Bordeaux. Pierwszą powieść publikuje w roku 1958. *Une curieuse solitude* (Dziwna samotność) zostanie pochwalona przez Mauriaca i Aragona, co okazuje się hybrydową egidą katolicko-komunistyczną. Ten schizofreniczny początek dość dobrze określa Sollersa i jego trzydzieści następnych książek. Papista i libertyn, maoista i zwolennik Balladura, klasyczny i nowoczesny, krytyk i wydawca, stosujący lub odrzucajacy znaki przestankowe, szef magazynów literackich („Tel Quel”, „L’Infini”)

i kronikarz („Le Nouvel Observateur”, „Le Journal du Dimanche”), nosi tak wiele etykietek, że patrząc na niego, rzekłbyś: zawodowy cyklista. Zresztą stosuje doping – jego najlepsza książka, *Passion fixe*, to hołd złożony narkomanom opisywanym przez Williama Burroughsa. Po pierwszej, nostalgicznej opowieści o tym, jak stracił cnotę z hiszpańską pokojówką (gdybym chciał być nobliwy, napisałbym: „o jego miłostkach z iberyjską służbą”), zmienia kurs i staje się pisarzem awangardowym, publikując *Le Parc* (Park, Prix Médicis 1961), a następnie *Nombre* (*Liczba*, 1971), *Lois* (Prawa, 1972) i *Paradis 1* i *2* (Raj 1 i 2, 1981 i 1986). Wszystkie te dzieła obalają tyranię tradycyjnej gramatyki. Swój aktualny styl znajduje w książkach *Femmes* (Kobiety, 1983) i *Portrait du joueur* (Portret gracza, 1985): kolaże, cytaty, seks, tajność, radość, paranoja. *Passion fixe* może być uznawana za ilustrację tego, co w tym kalejdoskopowym pisarstwie jest najlepsze. Oprócz tego Philippe Sollers systematycznie gromadzi swoje artykuły prasowe i słowa wstępne w grubych, krzykliwych zbiorach: *La Guerre du goût* (Wojna o gusta, 1994), *Eloge de l’infini* (Pochwała nieskończoności, 2001), *Discours parfait* (Dyskurs doskonały, 2010). Nie będziemy mu tego wytykać: bylibyśmy jak szpital, który ma gdzieś miłosierdzie.

nr 59

Opowiadania

Dorothy Parker (1922–1955)

Ta książka powstała w latach 1922–1955[96]: to szesnaście opowiadań, które ukazały się w „Cosmopolitain”, „New Yorkerze” i „Harper’s Bazaar” i zawierają w sobie to, co literatura może wytworzyć najbardziej wybuchowego. Są tu histeryczne sceny małżeńskie, długie jesienne łkania bez skrzypcowej muzyki, monologi z udziałem kilku osób, stracone złudzenia, mocne jak klapsy. W swoim *Dzienniku* Jules Renard pisze: „Są pisarze wielcy i są dobrzy. Bądźmy dobrymi”. Tak jak on Dorothy Parker nigdy nie chciała być wielką pisarką. Nie próbowała napisać *Moby Dicka*. Tym lepiej: Melville już to zrobił, poza tym nikt nie potrzebuje dodatkowego wieloryba na targu rybnym. Parker zrobiła coś znacznie piękniejszego: roztrwoniła swój ogromny talent w czasopismach; wychodziła z domu, by opowiadać przyjaciołom złośliwe historyjki o ludziach podobnych do nich.

Mówię to często, lecz powtarzania nigdy dość: wolę talent od geniuszu, charyzmę od ambicji, kruchość od siły, wiolonczelę od wielkiej bryki, Sagan od Duras, Modiano od Gracqa, Blondina od Céline’a. I choć me gusta są skromne, o nich się nie dyskutuje.

Dorothy Parker na pozór „bezdotykowo” ujawnia amerykańską głupotę, potwornych uwodzicieli, wychowanie będące traumą, niesprawiedliwość społeczną, tępotę luksusowych gąsek. Choć napisane w półtonach, jej frywolne bajki poruszają nas bardziej niż neorealistyczny fresk wyciosany kielnią przez pompatycznego pyszałka

w stylu Normana Mailera. Kilka kropel gliceryny daje lepszy efekt niż gruby, mokry skręt. Parker przeszywa nas przy użyciu małych, ledwo zauważalnych detali: jest tu dziewczynka, której rodzice wkładają zawsze zbyt duże ubrania, balowiczka, która nigdy nie będzie umiała udawać Francuzki, alkoholik, który powtarza przez cały wieczór, że jutro musi bardzo wcześnie wstać (*oh my God*, kogo mi to przypomina?).

Ta książka to sygnał alarmowy. Od lat tworzyliśmy wielkie teorie powieściowe, nie dostrzegając rzeczy małych. Sztuka Dorothy Parker sprowadza się do jednego słowa – i ten handicap wystarczy, by zdyskwalifikować najbardziej błyskotliwych profesorów literatury. To jest niewytłumaczalny cud, który sprawia, że mamy ochotę uwierzyć w lepszy świat, rzadka zaleta, za którą płaci się wielką cenę, szczęście, będące powodem wielu nieszczęść, pragnienie, którego nigdy nie zdołały ugasić hektolitry alkoholu. Tym słowem jest WRAŻLIWOŚĆ. Wrażliwość to esencja pisarstwa, jego silnik i paliwo. Usiądź gdzieś w kącie i zaczekaj, aż poczujesz świat wystarczająco mocno, by twoje pióro miało coś do powiedzenia. Albo nie pisz nic.

Dorothy Parker, życie

Ostatnia przyjaciółka Fitzgeralda nazywała się Dorothy Parker (1893–1967). Zadebiutowała na łamach „Vanity Fair” w 1914 roku. Raz, gdy spóźniała się z artykułem, redaktor naczelny szukał jej wszędzie przez kilka dni, aż w końcu odpowiedziała mu wicem doskonałym: *I was too fucking busy, and vice-versa* (nieprzetłumaczalne). W nagrodę mianował ją krytykiem teatralnym. To ona gratulowała Katharine Hepburn jej „subtelnego wachlarza emocji, rozwiniętego od A do B”. Została wyrzucona w 1920 roku i zatrudniła się w „New Yorkerze”. Opublikowała liczne wiersze o rozkosznych konkluzjach:

Ach, życie to cudowny cykl pieśni,
Nie przemierzysz go z chłodną głową;
Jak mądra jest miłość, nawet nam się nie śni;
Jestem Marią, rumuńską królową[97].

Jest autorką tragikomicznych opowiadań, które we Francji ukazały się w trzech zbiorach: *La Vie à deux* (Życie we dwoje), *Comme une valse* (Jak walc) i *Mauvaise journée, demain* (wszystkie tomy w serii 10/18) [98]. Członkini słynnego Okrągłego Stołu z hotelu Algonquin, ta duchowa „chłopczyca" rozświetliła swą obecnością „szalone lata", a kilkadziesiąt lat później zmarła na alkoholizm, samotność i anonimowość. Zaproponowała, by na jej urnie umieścić epitafium: „Wybaczcie ten kurz". A Vialatte dorzuciłby: „To wiele mówi o znaczeniu miotełki".

nr 58

Un petit bourgeois i *Le Musée de l’Homme*

François Nourissiera (1963 i 1978)

François Nourissier przygotował swoim biografom grunt pod badania; często sam siebie grzebał: „Nie jestem dumny ze swojego życia. Nie lubię siebie. Nie lubię swojego życia” (*Un petit bourgeois*). „Starzejący się pisarze mówią o swoim seksie tak jak o swoich nakładach – zawsze sobie trochę dodają” (*Bratislava*). Tym, co mi się u niego podoba, jest kontrast pomiędzy autorem a jego dziełem. Do pisarza przylgnął fałszywy wizerunek starego ważniaka, śliskiego, makiawelicznego dziada, starego manipulatora pociągającego za sznurki Nagrody Goncourtów, wpływowego kronikarza w „Le Point” i „Figaro Magazine”... Wystarczy otworzyć jego książki, żeby ukazał nam się ktoś całkowicie inny. Człowiek szczery aż do bólu, traktujący siebie z niewybaczalnym okrucieństwem, stylista i maniak przejrzystości, adept humoru jeszcze czarniejszego niż ten prezentowany przez jego mistrza, Jerome’a K. Jerome’a. Dzieła autobiograficzne Nourissiera należą do najgłębszych, najsmutniejszych, najlepiej wycyzelowanych w całej historii literatury francuskiej. *Un petit bourgeois* (Drobnomieszczanin, 1963) i *Le Musée de l’Homme* (Muzeum Człowieka, 1978) to klasyki. *A défaut de genie* (Z braku geniuszu, 2000) – pamiętnikarskie arcydzieło. A *Bratislava*... Bratysława, miasto, w którym był tak szczęśliwy, gdy w 1947 roku świętował swoje dwudzieste urodziny... jest jego *The Crack-up*: „Pamiętałem wspomnienia – czyli właściwie nic”. W ostatnim zdaniu jego pierwszej książki, *L’Eau grise* (Szara woda): „Życie nie odbija się od dna, ono

płynie...” – wszystko zostało zapowiedziane. Nourissier mógłby przypominać złą królową z *Królewny Śnieżki*, gdyby ta ubliżała sobie przed lustrem: „Lustereczko, powiedz przecie, czy nadal jestem najbrzydsza na świecie?”.

Po pamfleciarskim debiucie (książka *Les Chiens à fouetter* [Psy do bicia] rozgromiła karnawał literatów) Syzyf Nourissier wspiął się po wszystkich szczeblach akademickiej kariery: pchał swój głaz, żeby popatrzeć, jak się stacza. To niesamowite, jak strach może zmotywować istotę ludzką. Ale ona nigdy się z niego nie wyleczy. Wszystkie te zaszczyty (Grand Prix Akademii Francuskiej za *Une histoire française* [Francuska historia] w 1965 roku, Prix Fémina za *La Crève* [Boleść] w 1970, przewodnictwo Akademii Goncourtów w latach 1996–2002) nigdy nie zdołały całkowicie dodać mu pewności siebie. François Nourissier nie czekał na Miss Parkinson, żeby zacząć się trząść: „Następnie wracamy do sypialni, siadamy nad rozpoczętą stroną i wsłuchujemy się w odgłosy degradacji, które mamy w sobie” (*Un petit bourgeois*). Nourissier był Cioranem siedzącym w fotelu w stylu Ludwika XVI. „Stare domy, stare życia: oto moja scenografia”. *Un petit bourgeois* destyluje prozę lapidarną i przejrzystą, bezlitośnie okrutną. Trzeba to sobie uświadomić: nie przeczytamy już wielu autorów takich jak on. Nie będzie na to czasu, nie będzie już ludzi takich jak Nourissier, cyzelujących spokojnie sadystyczne stronice o francuskiej burżuazji, ani nowych czytelników, którzy się tym zainteresują. Z jego perfekcyjnie skrojonych akapitów emanuje schyłkowe piękno i czujemy, że pochłania nas tajemnica tego mężczyzny, który nienawidził siebie tak bardzo, że stworzył jeden z najbardziej subtelnych autoportretów stulecia. „Wszystko sprawiało, że się czerwieniłem: nieśmiałość, gniew, pożądanie, przyjemność, ciastka, wino białe, czerwone, różowe, koniak, upokorzenia, sosy, sport, zwycięstwa, spojrzenia, wołanie mnie po imieniu, niespodziewane spotkania, przypływy wspomnień” (*Un petit bourgeois*).

W dalszej części niniejszej książki przywołuję perfekcyjną postać amerykańskiego pisarza, przedstawiciela szkoły „półnagich alkoholików”, ale nie należy też ignorować alternatywy Nourissiera: starca samotnika, który płacze nad utratą nadziei. Te dwa style gdzieś się spotykają: wielcy pijacy, jeśli tylko nie zginą wcześniej w roztrzaskanym o platan samochodzie, też w końcu zaczynają nosić tweedowe marynarki i palić fajki, i polerować własne pamiętniki. Ale nie wszyscy będą mieli tę straceńczą klasę Nourissiera.

Tak wiele mu zawdzięczam. Nauczył mnie suchości, która wzmacnia emocje. „Mój ojciec zmarł w niedzielę siedemnastego listopada 1935 roku około piątej po południu, siedząc obok mnie w kinie, dokąd zaprowadził mnie po raz pierwszy”.

Niedawno znalazłem w księgarni w piętnastej dzielnicy *Le Musée de l’Homme*, wydaną w 1978 roku introspekcję zaczynającą się tym zdaniem: „Stałem się swoim własnym duchem”. Czytałem tę książkę, chodząc wokół kościoła Inwalidów, potem na ławce, w drobnym deszczu, nie przerywając: „Byłem człowiekiem pustych wieczorów i zagubionych domów”. A potem, nieco dalej, ów rys humoru: „Moja wielka dusza wkładała papucie”. Nourissier, choć należał do Akademii Goncourtów, był wszystkim, tylko nie akademikiem. Jego autodestrukcja jest ultranowoczesna, jego samotność – bardzo współczesna, jego rzeczowość – metafizyczna. Stary brodacz dzięki swej lakonicznej autobiografii kontynuuje to, co Sartre zaczął w *Słowach* dzięki zmysłowi formułowania zdań – to, co de Montherlant zapoczątkował, pisząc *Dziewczęta*. Dodajmy jeszcze do tego złośliwość de Barrèsa, swobodę Gide’a, radość Stendhala. Był ostatnim z francuskich „olbrzymów”. Używał zbuntowanych czasowników, zdyscyplinowanych słów, celnych zdań. „Chciałbym po prostu wydrążyć jakąś bruzdę, nadać sobie nareszcie wizerunek, którego nie zamaże w lustrze mgła narcyzmu”.

François Nourissier, życie

Wielkim problemem François Nourissiera był fakt, że jest François Nourissierem. Nigdy tego nie zaakceptował: i to jest tematem jego dzieł. Wolałby być kimś innym (którymś z przyjaciół – Aragonem czy Chardonne'em? Benjaminem Constantem? Rousseau albo Montaigne'em?): „Ludźmi będącymi poza prawem pierwszej osoby, niewiniątkami wyznań". Jego śmierć w lutym 2011 roku położyła kres pewnemu stylowi w literaturze francuskiej. Urodzony w 1927 roku Nourissier jest autorem kilku wielkich książek autoszyderczych: *Un petit bourgeois* (1963), *Le Musée de l'Homme* (1978), *Bratislava* (1990) i *A défaut de génie* (2000). „Odkąd brzydzę się sobą, brzydzą się mną również inni". Jego powieści są bardziej napuszone, chociaż *Le Bar de l'Escadrille* (Bar Eskadry) rozpoczyna incipit porażający lakonizmem (i który dość wcześnie będzie nas dotyczył): „Odkąd zmarli są w moim wieku, interesuję się nimi". Podroczmy się trochę z Panem bez Geniuszu. Powiedzmy, że miał półtora talentu.

nr 57

Zwrotnik Raka i *Zwrotnik Koziorożca*

Henry’ego Millera (1934 i 1938)

„Bez przeszłości, bez jutra. Wystarcza mi teraźniejszość”[99]. Jeżeli nie przeczytaliście jeszcze *Zwrotników*, to macie szczęście: po lekturze wasze życie zmieni poziom. Jeśli już je przeczytaliście, to wiecie, że wasze życie nie jest takie jak przedtem. Niewiele książek wywiera ten efekt: *W drodze*, *Buszujący w zbożu*, *Kobiety*, *Zwrotnik Raka*. Zatem cztery, wszystkie amerykańskie. Literatura amerykańska jest dziwna. My, w Europie, nie staramy się, by pisarstwo było czymś użytecznym. A Amerykanie chcą, żeby książki zmieniały nasze życie. Chcą pochwycić nas za koszulę i potrząsnąć jak śliwą. Amerykańscy pisarze zawsze mają nadzieję, że ich czytelnicy wyjdą na ulicę i zaczną wydzierać się jak skunksy, krzyczeć, że są szczęśliwi, bo żyją, albo że ich żony to dziwki, albo że zaraz zdechną z pragnienia.

„Jeśli rzeczą najważniejszą jest żyć, będę żył, choćbym miał stać się kanibalem”.

Po raz pierwszy usłyszałem o *Zwrotniku Raka* w filmie *Po godzinach* Scorsesego (1985). Bohater błądzi nocą po Nowym Jorku i spotyka wrażliwą, chimeryczną dziewczynę, graną przez Rosannę Arquette. I momentalnie się w niej zakochuje, gdy widzi, że ona czyta właśnie tę książkę. Zapamiętałem ową scenę jako bardzo romantyczną: siedzą w jasno oświetlonej kawiarni i cytują Henry’ego Millera, trzepocząc rzęsami jak nieśmiałe koty.

Zwrotnik Raka i *Zwrotnik Koziorożca* wywołały skandal w chwili ich publikacji (we Francji w latach trzydziestych, w Stanach Zjednoczonych trzydzieści lat później), ponieważ traktują o seksie, choć tak naprawdę są to powieści pełne romantyzmu. Henry Miller jest jednym z pierwszych pisarzy na świecie (po Angliku D.H. Lawrensie), którzy ośmielili się napisać, że seks jest silniejszy od społeczeństwa. Że miłość fizyczna może i musi rozbić wszystko (mieszczańskie konwenanse, ekonomiczne schematy, pancerze społeczne). Że zakochany człowiek jest przede wszystkim zboczony, a jeśli zaprzecza, to znaczy, że jest kłamcą bez jaj. (Przypomina mi to odpowiedź księżnej Soutzo, małżonki Paula Moranda, na insynuacje gburów, którzy twierdzili, że jest zdradzana: „Mężczyzna, który nigdy nie zdradza swojej żony, nie jest mężczyzną!”). Miller ośmiela się powiedzieć to w swojej autobiografii, czyli podejmuje największe ryzyko. Wystawia się na widok publiczny, dokonuje samospalenia, składa siebie w ofierze i zmartwychwstaje. Miller to taki Chrystus, tylko że nie jest cnotliwy. *Zwrotnik Raka* to liryczny hymn na cześć cielesnej wolności w świecie, który coraz bardziej popada w sztuczność. „Klimatyzowany koszmar” – napisze Miller w 1945 roku, myśląc o Ameryce. Dziś obraz odmalowany w *Zwrotniku Koziorożca* mógłby zostać rozszerzony na całą planetę: „Być osobą cywilizowaną to znaczy mieć skomplikowane potrzeby”[100].

Oto dlaczego należy czytać Henry’ego Millera w 2011 roku: te dwie książki są również pamfletem politycznym. Przyjemność stała się dyktaturą, ale kto tak naprawdę jej doznaje? Pornografia zastąpiła orgazm. Spuszczamy się na twarze pokazane w zbliżeniu, ale nie wykrzykujemy swojej wściekłości i chęci, by wszystko pierdolnąć i żyć jak szaleńcy. Wiek XXI ma miękki wzwód! Ludzie już się nie pieprzą: masturbują się. *Zwrotnik Raka*, strona 38: „Przez z górą sto lat świat, nasz świat, dogorywał”. *Zwrotnik Koziorożca*, strona 5: „Schodziłem ulice wielu krajów świata, ale nigdzie nie czułem się tak upodlony i upokorzony jak w Ameryce”.

Zwrotnik Raka to także jedna z najpiękniejszych książek, jakie kiedykolwiek napisano o Paryżu, Montparnassie, Café du Dôme, Café de La Coupole, ulicy de Buci, placu Saint-Sulpice, Notre-Dame, placu Clichy, Contrescarpe, Polach Elizejskich... Zatem w *Po godzinach*, filmie, którego akcja rozgrywa się w Nowym Jorku w latach osiemdziesiatych, odkryłem ową „pieśń" na cześć Paryża z lat trzydziestych. Jednocześnie, w roku 1932, pewien Francuz pisał podobne rzeczy na temat Nowego Jorku: był to Louis-Ferdinand Céline. Emigrant Miller widzi w Paryżu oazę radości i świeżości (Céline nie zgadzał się z tym). Jest szczęśliwy w Mieście Świateł, bo uważa nas, Francuzów, za plugawych i pozbawionych kompleksów hedonistów. Opisuje Paryż jako miejsce rozkoszy i wolności, gdzie, pomimo własnej biedy, oddycha pełną piersią i w ramionach dziwek z bulwaru Beaumarchais czy rue Saint-Denis po raz pierwszy w życiu czuje, że żyje. „Nie mam gotówki, majątku, nadziei. Jestem najszczęśliwszym człowiekiem na ziemi". *This is how Paris was in the early days when we were very poor and very happy* („I taki był Paryż w tych dawnych czasach, kiedy byliśmy bardzo biedni i bardzo szczęśliwi"[101]) – splagiatuje go Hemingway w końcowym akapicie *Ruchomego święta* napisanego trzydzieści lat później. W *Zwrotniku Raka* Miller opisuje swoją ucieczkę (był nauczycielem angielskiego w Dijon, a potem pracował w amerykańskim wydawnictwie w Paryżu). W *Zwrotniku Koziorożca* ukazuje swoje więzienie (od dzieciństwa na Brooklynie aż do pracy szefa do spraw personelu w nowojorskim Towarzystwie Telegraficznym Ameryki Północnej). „Nie będę służył ani mnie nikt służył nie będzie. Będę szukał kresu w sobie".

Ale widzę, że bardzo źle opowiadam o tych kulawych, wybujałych, zbijających z tropu arcydziełach. To tak, jakby pytano mnie, dlaczego się zakochuję. Prawdopodobnie byłbym niezdolny do napisania słowa wstępnego dla swojej narzeczonej. *Zwrotniki* to dwa słowne szaleństwa, czasem groteskowo przestarzałe (coś w rodzaju: „pluńmy w twarz Sztuce, kopnijmy Boga w dupę" – pełne patosu i emfazy) i często

przesadnie optymistyczne oraz powtarzalne, będące jednakże wynikiem pełnego pasji pisarstwa, którego podmuch i absolutnie niepohamowana energia unoszą wszystko, co stanie im na drodze. Zamiast tytułować swoje książki *Zwrotnikami*, Miller powinien nazwać je „Tsunami”! Czytanie *Zwrotników* jest wyrazem zgody na to, by poprowadził nas rozgadany i szalony megaloman, genialnie znękana istota ludzka, zaraźliwy epikurejczyk, radosny i okrutny buntownik. Styl Millera upaja jak cudowne wino. Jego tekstów się nie czyta, pije się je jednym haustem! I można konsumować je bez umiaru. A w miejsce kaca dostaniemy szczęście – ów zatruty prezent.

Henry Miller, życie

Zamiast *Zwrotników* mogłem również wybrać jego trylogię *Różoukrzyżowanie*[102]: *Sexus* (1949), *Plexus* (1952), *Nexus* (1960). Henry Miller ukuł w niej nowy styl Rabelaisowskiej religii: seks i pijaństwo jako metoda radosnego oporu przeciwko purytańskiemu materializmowi i amerykańskiemu zmieszczanieniu. To przede wszystkim piękna sekwencja scen – pornograficznych, a jednak czystych. Ten erotoman grafoman miał zdrowie: urodzony w Nowym Jorku w 1891 roku, Miller zaczynał jako kloszard w Paryżu, a skończył jako eremita w Kalifornii, gdzie zmarł w wieku osiemdziesięciu ośmiu lat. Można tu mówić o drodze idealnej (w Pacific Palisades jest cieplej niż w deszczu na placu Clichy). Jego radykalne pisarstwo jest wyzwoleńcze ze względu na swoje liryczne uniesienia, którymi entuzjazmował się Kerouac, ale także Blaise Cendrars. Przez długi czas miał zakaz publikowania we własnym kraju (*Zwrotnik Raka* i *Zwrotnik Koziorożca* zostały wydane we Francji w 1934 i w 1938 roku przez Obelisk i Olympia Press, natomiast w Stanach Zjednoczonych ukazały się dopiero w roku 1961).

nr 56

Mistrz i Małgorzata

Michaiła Bułhakowa (1928–1940, publikacja 1967)

Wszystkie wielkie powieści opowiadają tę samą historię o przegranym biedaku, który włóczy się to tu, to tam. *Don Kichot*, *Ulisses*, *Buszujący w zbożu*, *Mistrz i Małgorzata*[103]... To logiczne: gdyby bohaterowie nie byli przegrani, to nie mieliby potrzeby szukania własnej drogi. Splendor powieści zawiera się w owym geograficznym pościgu. Czytelnik podąża za szaleńcem, za chorym, za poszukiwaczem przygód, za desperatem podobnym do niego samego (bo żeby czytać książki, trzeba być szaleńcem, poszukiwaczem przygód albo desperatem). Bohater nie może usiedzieć na swoim miejscu, spotyka ludzi, przemierza ulice i kraje, czasem coś znajduje (miłość, piękno, prawdę albo śmierć). Profesorowie mówią o „poszukiwaniu tożsamości", ale chodzi przede wszystkim o piękną przechadzkę. Spacer Bułhakowa ma tę zaletę, że łatwo go odtworzyć, podobnie jak spacery Joyce'a i Salingera. Są nawet fanatycy organizujący trasy turystyczne śladem Leopolda Blooma w Dublinie, Holdena Caulfielda w Nowym Jorku i Iwana Nikołajewicza Ponyriowa, pseudonim „Bezdomny", w Moskwie. To dowód na to, że powieść nie jest czymś kompletnie bezużytecznym, ponieważ może posłużyć za przewodnik albo, przeciwnie, pozwala nam zabłądzić w meandrach miasta widma. W *Mistrzu i Małgorzacie* odmalowany został świat równoległy, a jednak zakotwiczony w rzeczywistych miejscach: Bułhakow sądził, że pisze „powieść o diable", ale przy okazji stworzył operę o radzieckiej opresji.

I tak Moskwa stała się Piekłem bez Dantego, a diabeł – wysokim dryblasem w szarym garniturze.

Każda próba streszczenia pozbawia to arcydzieło złożoności, która decyduje o jego uroku, ale trudno, mimo wszystko spróbujmy: otóż diabeł nazywa się Woland i podczas Wielkiego Tygodnia pod koniec lat dwudziestych sieje zamęt w świecie moskiewskich literatów i ludzi teatru. Do tego dochodzi malowniczy wątek faustowskiego szaleństwa – niejaka Małgorzata podpisuje pakt z Wolandem w zamian za pomoc w odnalezieniu zaginionego pisarza, którego nazywa Mistrzem. Nakładając na siebie te wątki (i wiele innych!), Bułhakow plącze burleskę i thriller, surrealizm i satyrę, romantyzm i wygłup. Tak jak wszystkie wielkie książki *Mistrz i Małgorzata* to zbieranina, miszmasz, mozaika, w której Jezus spotyka diabła, a Poncjusz Piłat tańczy na balu u Szatana. Jest tutaj męka Chrystusa, jak u Mela Gibsona, a zaraz później scena, w której Małgorzata odlatuje na miotle, jak w *Harrym Potterze*. Jest mówiący kot i czarodziejskie suknie, które znikają, gdy tylko wychodzi się na ulicę (prawdą jest, że w Moskwie to dość częste zjawisko, zwłaszcza w lokalach takich jak Kafka, Imperia czy Luch Bar). Geniusz Bułhakowa sprawia, że delektujemy się jego własnym czytaniem Ewangelii (bardziej strawnym niż remiks Homera autorstwa Joyce’a). Jak już opowiadać czarodziejską historię, to niech będzie to ta, którą wszyscy dobrze znają, pod warunkiem że opowiemy ją tak jak nikt przed nami.

Michaił Bułhakow, życie

Michaił Afanasjewicz Bułhakow (1891–1940) pracował nad *Mistrzem i Małgorzatą* przez dwanaście lat, od 1928 roku aż do śmierci. Można zatem stwierdzić, że powieść ta zabiła go jeszcze skuteczniej niż towarzysz Józef Stalin. Zresztą znalazła czytelników na długo po śmierci autora, w latach 1966–1967, gdy magazyn „Moskwa” opublikował ją

w momencie najsilniejszej odwilży. Przed *Mistrzem i Małgorzatą* Bułhakow, który – podobnie jak Czechow i Céline – był lekarzem, znalazł mimo wszystko czas, by odwrócić *Przemianę* Kafki (*Psie serce*[104] z 1925 roku opowiada o metamorfozie psa w istotę ludzką), złożyć hołd innemu buntownikowi (Jeanowi-Baptiste'owi Poquelinowi w *Życiu pana Moliera*[105]) i spłodzić liczne sztuki teatralne – zakazywane, cenzurowane, opluwane przez proletariackich krytyków. Ostatecznie dla Bułhakowa jedynym sposobem na utrzymanie wolności była śmierć (morfina podtrzymywała go przez jakiś czas, ale w końcu zatriumfowała nad jego zdrowiem).

nr 55

Histoire d’amour i *Promenade*

Régisa Jauffreta (1998 i 2001)

Gdy chcemy uwieść jakąś dziewczynę, nie powinniśmy od razu się na nią rzucać, nawet z nią nie porozmawiawszy. Zdarza się, że ta metoda działa, ale w większości przypadków dziewczyna może podać nas do sądu. Zostaniemy wówczas oskarżeni o molestowanie seksualne lub gwałt. Właśnie to przydarza się bohaterowi *Histoire d’amour* (Historia miłosna), piątej powieści Régisa Jauffreta, powieści wspaniałej... co ja mówię?!... nadwspaniałej. Tak, ta książka sprawia, że ma się ochotę wymyślać nowe słowa.

Zaczyna się od gwałtu i rozwija torem jednokierunkowej pasji miłosnej. Bohaterka jest niemal tak samo zagubiona jak bohater. Intryga sunie od katastrofy do katastrofy, jak w *Tristanie i Izoldzie* albo codziennym życiu. Régis Jauffret z czułą rezygnacją opisuje wydarzenia, które przyprawiają o szybsze bicie serca jego zwyrodniałego bohatera (to ktoś pomiędzy zabójcą z jedenastej dzielnicy a byłym dyrektorem zarządzającym Międzynarodowego Funduszu Walutowego). Co w tym oryginalnego? Nic, dlatego lubię tę książkę. To powieść, którą czyta się na bezdechu: nie ma mowy o oddychaniu przed poznaniem zakończenia.

Przy okazji *Histoire d’amour* stawia sporo ważnych pytań: co to znaczy „podrywać”? Gdzie kończy się uwodzenie, a zaczyna przykre i obleśne molestowanie? Gdzie są granice? No i: czy zakochany człowiek to ktoś inny aniżeli gwałciciel oczekujący przyzwolenia na działanie? Czy każdy podrywacz nie ma gdzieś w zakamarkach mózgu przerażająco dzikich myśli? Czy pokazując mężczyznom zdjęcia

pornograficzne, nie czynimy z nich seksualnych frustratów poszukujących doznań – coraz bardziej niedostępnych, choć wszechobecnych w polu ich widzenia/klikania? Jak długiego czasu izolacji i osamotnienia potrzeba, by normalny człowiek dostał świra? I wreszcie główne pytanie, które osobiście zadaję sobie, odkąd przeczytałem *American Psycho*: czy każdy z nas to potencjalny seryjny morderca?!!!

Régis Jauffret nie zgadza się z Gilbertem Bécaud: według niego samotność istnieje. Uważa nawet, że to najważniejsza współczesna choroba. Społeczeństwo, które stawia jednostkę za wzór, nie mogło wykuć świata innego niż egoistyczny. Wszystkie powieści Jauffreta opierają się na tej prostej teorii: nasz nowy styl życia prowadzi do samotności, która z kolei prowadzi do szaleństwa.

Podobnie jak *Clémence Picot*[106], tak i *Promenade* (Spacer) jest historią samotnej kobiety włóczącej się po ciemnym mieście. Bohaterka waha się, czy wziąć taksówkę, wypić kawę, kochać się z nieznajomym, czy też popełnić samobójstwo. Jej życie to film o drodze bez celu. Gdyby Jauffret był Kerouakiem, ta książka mogłaby nosić tytuł *Na ulicy*. Oryginalność Jauffreta leży w zmianach tempa: w jednym rozdziale może opowiedzieć trzy tygodnie, a potem przez trzy strony rozwodzić się nad jedną nocą, albo iść za tym lub innym przechodniem w literackim ujęciu-sekwencji, w trybie przypuszczającym. Patrzy, jak żyją wszyscy ci ludzie, którym nikt się nie przygląda. Idźmy za tą cierpiącą na bezsenność bezrobotną, która pomieszkuje kątem w biurach albo salonach fryzjerskich. Czy pójdzie na lewo, czy na prawo – co to zmieni? Nikt się nią nie interesuje. Rodzina ma ją gdzieś, ona sama nie ma przyjaciół, nawet czytelnik nie zna jej imienia. Mogłaby równie dobrze spać przez cały dzień albo udawać, że pracuje w jakiejś firmie, dopóki ktoś czujny nie zawołałby ochrony. Samotność jest nieznośną wolnością ludzkiej istoty. Co robić, gdy wszystko jest dozwolone? Można zwariować. To dlatego nowoczesne miasta są gigantycznymi

psychiatrykami. Wszystko jest możliwe, więc nic się nie przydarza. W oczach Jauffreta, podobnie jak Houellebecqa, jesteśmy eksploratorami, którzy niczego nie odkrywają. Nasze życie jest banalne: wolność zabija miłość. „Czuła, że stopniowo traci swoje miejsce w społeczeństwie”.

Domyśliliście się już pewnie: czytając Jauffreta, nie klepiemy się z uciechy po udach. A jednak to, co mówi, jest tak prawdziwe, że uśmiechamy się nerwowo, jak przy lekturze Kafki czy Jacques’a Sternberga. Jauffret tworzy lodowatą literaturę, w której obserwuje niszczenie tkanki społecznej: Zachód jest rachunkiem za telefony z wołaniem o pomoc; żyjemy w epoce załamań nerwowych. To, o czym pisze, przeraża nas, choć jego punktem wyjścia jest stwierdzenie statystyczne: w wielkich miastach większość kobiet po czterdziestce żyje samotnie. Stopniowo kobiety te tracą kontakt ze społeczeństwem, a potem z rzeczywistością. Stopniowo stają się niewidzialne. „The Hollow Women”! Nigdy jeszcze proporcje pomiędzy suchością stylu a behawioryzmem akcji nie były tak dokładnie wymierzone. *Promenade* to okrutne arcydzieło, pełna beznadziei monotonia, historia czarna jak kleisty dziegieć, który wylano na rue Mazarine i który schnie cicho w słońcu, podczas gdy piszę te słowa. Niedługo przejdę przez ulicę, moje buty utkwią w miękkim podłożu i będę mógł pozostać nieruchomy, upomnikowany, zjauffretyzowany na zawsze, jak jego samotnica zatopiona w asfalcie.

Régis Jauffret, życie

Powinniśmy ostrożnie wybierać zajęcie, jakim paramy się w życiu. Pracując w czasopiśmie detektywistycznym, Régis Jauffret oszalał, przerażony tymi wszystkimi morderstwami, gwałtami – straszliwymi, a jednocześnie banalnymi losami ludzi. Codzienne potworności zaczęły

w końcu wdzierać się do jego książek. Jauffret urodził się w 1955 roku w Marsylii i dał się poznać w 1998 jako autor książki *Histoire d'amour*. Relacjonowany w niej romans jest tak naprawdę powtarzającym się gwałtem. W 1999 roku opisał życie seryjnej morderczyni sąsiadów (*Clémence Picot*), a w 2000 wydał *Fragments de la vie des gens* (Fragmenty życia ludzi) i *Autobiographie* (Autobiografia), kawałki nieżycia miażdżonego przez obojętność. Opublikowana w 2001 roku powieść *Promenade* idealnie wpisywała się w jego drogę twórczą o rzadko spotykanej konsekwencji, podobnie jak *Microfictions* (Mikrofikcje, 2007).

nr 54

Dzieła poetyckie

Jeana Cocteau (1918–1962)

„Jestem bez wątpienia poetą najbardziej nieznanym i najsławniejszym” (*Journal d’un inconnu* [*Dziennik nieznanego*]). Przyjaźń z Radiguetem, Picassem, Proustem i Apollinaire’em w niczym mu nie pomogła. Jean Cocteau nie dostosował się do najważniejszych obowiązujących zasad; bawił się i rozpraszał. Jeżeli zaczynacie właśnie karierę pisarza, pozwólcie, że odradzę wam naśladowanie go. Po pierwsze, nigdy nie powinniśmy sprawiać wrażenia, że kochamy życie; taka postawa dyskwalifikuje nas na wstępie. Cocteau spotykał poetów, chadzał na bale, do teatrów, do opery, do kina, na kolacje, konsumował powieści i opium. Wszystko mieszał. A u nas pisarz nie ma prawa imprezować – niefrasobliwość to najgorszy błąd, grzech śmiertelny, godzący w poczucie smaku. Żeby być „wiarygodnym”, należy mieć ponurą minę, ubierać się jak łachmaniarz, udawać cierpienie. Ludzie nigdy nie wybaczyli Cocteau jego samozaparcia i dezynwoltury („Kultywuj to, za co cię krytykują: to właśnie ty”).

Po drugie, należy robić tylko jedną rzecz naraz. Przez całe życie Cocteau obrywał za to, że tyka się czego może i że „szuka chłodnego miejsca na poduszce”. Jeśli macie wszystkie te dary, jeśli umiecie rysować, pisać, kręcić filmy, tańczyć i śpiewać, to pod żadnym pozorem się z tym nie zdradzajcie. Nie eksploatujcie nigdy swoich rozlicznych zdolności. Błędem Jeana Cocteau było sugerowanie, że jest wybitnie uzdolniony i że się z tego cieszy. Tak postępując, nie miał racji. We Francji wielcy artyści muszą być nie tylko nudni, lecz także ograniczeni.

Zbiór *Œuvres poétiques complètes* (Dzieła poetyckie wszystkie) Jeana Cocteau otwiera *Le Cap de Bonne-Espérance* (Przylądek Dobrej Nadziei), poemat, w którym „margines nie okala tekstu. Znajduje się wewnątrz niego, rozproszony pomiędzy". Oda do lotnika Rolanda Garrosa, który przeleciał przez Morze Śródziemne: „To jest poemat o masie. Głowa ekscytuje się, eksploruje, eksploatuje próżnię". Wiersz, opublikowany w 1918 roku, jest także hołdem złożonym żołnierzom poległym podczas kończącej się właśnie wojny. Absolutnie swobodne, rozproszone, rozbite wersy, jakby rzucone na kartkę, wydają się podlatywać ku oczom. Książka zamyka się w momencie otwarcia:

Tak więc

idą drogą,
co wiedzie do miast[107].

Ostatni poemat Cocteau został opublikowany rok przed jego śmiercią, w 1962. Poeta musiał coś przeczuwać, bo zatytułował go *Le Requiem*. Niewiele znam zdań tak wstrząsających jak to, od którego zaczyna się wstęp: „Tekst ten, sprawiający wrażenie źle przetłumaczonego z obcego języka, języka, jaki narzuca poetom pan, któremu służą i który się w nich kryje, został napisany w czasie tego, co nastąpiło po głębokim krwotoku". Cocteau śni swoją chorobę, tworzy nowy rodzaj literacki: poetycką wiwisekcję, diagnozę w czterech tysiącach wersów.

„Jedną stopą na ziemi, a drugą w nicości
Poeta zwycięski się zachwiał".
Kiedyś my w tej sytuacji będziemy
I też, mam nadzieję, zwycięsko wyjdziemy.
A kiedy się umrzeć zbierzemy,
Na twarzach dzieci uśmiech spostrzeżemy.

Czy Diagilew, kierując w 1912 roku do Cocteau słowa „zadziw mnie”, domyślał się, że daje mu najgorszą z wyobrażalnych rad? Czytelnicy nie chcą, by ich zadziwiano, chcą, by dodawano im otuchy. Nikt nie lubi być zaskakiwany takimi wersami jak: „Bogowie istnieją: to diabeł. Kochałem życie; ono mnie nienawidzi. Przez to umieram”. Bardzo łatwo to zrozumieć: surrealiści wolą kłamstwa, które mówią prawdę. Cocteau kpił sobie z ludzi: ni to kubista, ni to dadaista, ale z każdego po trochu. „Za wszelką cenę trzeba, by myśl biła tak, jak bije serce – ze skurczem, rozkurczem, z synkopami, które odróżniają je od maszyny”. Duch przekory (albo syntezy, to jedno i to samo) stał się jego stylem życia. Cocteau był wyczerpanym kameleonem leżącym na pledzie w szkocką kratę. Należało go ukarać za „karciane sztuczki, pokazywane przez duszę”.

Wiek XXI będzie wiekiem poezji albo i nie będzie.

Jean Cocteau, życie

Gdy rzucę wam hasło: „Jean Cocteau, 1889–1963”, odpowiecie: *La Belle et la Bête* (Piękna i bestia, 1946), *Les Enfants terribles* (Straszne dzieci; napisane w ciągu siedemnastu dni), *Les Parents terribles* (Straszni rodzice; napisani w ciągu tygodnia), miecz akademika stworzony przez Cartiera w 1955 roku, rysunki pornograficzne o tematyce homoseksualnej w *Le Livre Blanc* (Biała Książka, 1928), słynny detoks od opium w Saint-Cloud tego samego roku, Jean Marais i cała reszta; ale Cocteau to nie tylko to. To także poeta fałszywie niefrasobliwy, zmarły w wieku siedemdziesięciu czterech lat w atmosferze całkowitej obojętności (tego dnia mówiono wyłącznie o śmierci jego przyjaciółki Edith Piaf). Jean Cocteau wielu rzeczy doświadczył wcześniej niż inni – również niezrozumienia, z którym borykał się od dziewiątego roku życia, odkąd jego ojciec popełnił

samobójstwo. Można być jednocześnie światowcem i przeklętym. Na szczęście w przypadku wielkich pisarzy istnieje życie po śmierci.

nr 53

Journal

Marca-Édouarda Nabe’a (1983–1990)

Poniedziałek, dwudziesty siódmy marca 2000 roku. Jest zimno i zaraz po przebudzeniu mam ochotę znowu zasnąć. Chloë ma zapalenie ucha. Czytam wywiad z Caroline Barclay, przeprowadzony przez Patricka Bessona, na pierwszych stronach „Voici”: pytania są dłuższe od odpowiedzi, jak zawsze w poniedziałek. Tego ranka dotarł do mnie *Journal* (Dziennik) Nabe’a: ma tysiąc trzysta stron. Co ich wszystkich napadło, że publikują takie gigantyczne książki? Zaczęło się od Prousta. Kartkuję *Kamikaze*, czwarty tom życia Nabe’a (lata 1988–1990). Egzystencja tego chłopaka jest równie gówniana jak moja. Odchodzi od żony, potem wraca, kocha inną, a później ją rzuca i nagle jego żona spodziewa się dziecka. On ogląda telewizję, czyta gazety, je obiady z idiotami, kłóci się z przyjaciółmi, jedzie do Stambułu, słucha płyt. Na koniec jego żona rodzi, a on płacze z wściekłości i mdleje ze szczęścia

Wtorek, dwudziesty ósmy marca 2000 roku. Wczoraj wieczorem nieskutecznie broniłem dziennika Nabe’a w telewizji: Viviant powiedział, że nikt tego nie przeczyta, i musiałem mu odparować, że uważa swój własny przypadek za głos ogółu. Trudno, postanawiam, że w swojej książce napiszę nazwisko Vivianta na tej samej stronie co nazwisko Nabe’a, będzie miał nauczkę. Chloë już nie ma gorączki. Delphine i ja korzystamy zatem z okazji i idziemy na kolację do Claudia (Le Monteverdi, rue Guisarde w Paryżu). Upijamy się chianti classico. Przed snem pogrążam się w lekturze dziennika Nabe’a, wciągnął mnie jak brazylijski serial. Dzień po dniu wchodzę w jego życie, gniewam się

na Sollersa i Halliera, piszę artykuły w „L’Idiot International”, dyskutuję z Albertem Algoudem, a także z Arletty, Jackiem Berroyerem i Lucette Destouches, ubliżam jednym ludziom, podziwiam innych. Zasypiam inteligentniejszy.

Środa, dwudziesty dziewiąty marca 2000. Nareszcie słońce: Chloë wsadziła mi palec do oka, żeby mnie obudzić. Kontynuuję lekturę *Kamikaze*. To zabawne: każdy tytuł w dzienniku Nabe’a jest napisany w innym języku. Tom pierwszy: *Nabe’s Dream* (angielski). Tom drugi: *Tohu-Bohu* (hebrajski). Tom trzeci: *Inch’Allah* (arabski). Tom czwarty: *Kamikaze* (japoński). Ten facet jest naprawdę walnięty. Dziś wieczorem znów występuję w telewizji, ale tym razem nikt nie będzie mi się sprzeciwiał, gdy zacznę wołać, że Marc-Édouard Nabe to genialny szaleniec. Przepisuję jedno z jego zdań: „Moje serce przewraca się w piersi jak zmarły w swoim grobie”.

Czwartek, trzydziesty marca 2000. Dni płyną i są do siebie podobne: Delphine wychodzi do pracy, Chloë ciągle płacze. Nadal czytam *Kamikaze*, a wy powinniście robić to samo. Czytać niezwykłe przygody „postaci okrutnej i pełnej emocji”. Nagle coś do mnie dociera: ponieważ Nabe przepisuje w swoim dzienniku wszystkie teksty o sobie, które ukazują się drukiem, ten zostanie bez wątpienia skopiowany w tomie dziewiątym (1998–2000)! I tak mój dziennik wprosi się do jego dziennika! Jestem dumny, że przemycę swój tekst do tak łakomego i tytanicznego przedsięwzięcia.

Piątek, trzydziesty pierwszy marca. „Im bardziej znane będzie moje życie – w najdrobniejszych szczegółach – tym bardziej będę czuł się wolny”. Marc-Édouard Nabe jest najodważniejszym autobiografem na świecie, bo publikuje wszystko za życia, niczego nie poprawiając, pozostawiając prawdziwe nazwiska. Nikt nigdy tego nie robił. Pokazuje się publicznie na golasa, podejmuje ogromne ryzyko. *Kamikaze* mógłby nosić tytuł „W skórze Marca-Édouarda Nabe’a”; to ostateczny striptiz mentalny, „kolorowa prasa” literatury, prawdziwy twardy narkotyk.

Chloë już nie płacze, Delphine też nie. Dobrze jest mieć w domu dwie kobiety.

(Dopisek z 2011 roku: niestety, Nabe przestał prowadzić dziennik w 1990 roku, *Kamikaz*e był jego ostatnim tomem. Przez ten czas ja rozstałem się z Delphine, a Nabe zaczął wydawać książki własnym sumptem).

Marc-Édouard Nabe, życie

Na początku był Alain Zannini, rozkrzyczane niemowlę, urodzone dwudziestego siódmego grudnia 1958 roku w Marsylii. Wahał się: czy trzeba dorastać? Zostać gitarzystą jazzowym jak Sacha Distel czy Thomas Dutronc? Rysować? Pisać? O właśnie, może pisać, czemu nie? Od 1985 roku, pod pseudonimem „Marc-Édouard Nabe", ów zezowaty Turko-Grek wydał dwadzieścia dziewięć książek. Najlepsze? *Au régal des vermines* (Na uczcie robactwa, 1985) *Chacun mes goûts* (Każdy ma mój gust, 1986), *Rideau* (Zasłona, 1992), *L'Age du Christ* (Chrystusowy wiek, 1992) i oczywiście cztery tomy megadziennika zupełnie nie intymnego, niezwykły łabędzi śpiew. Przestając pisać, Nabe przestał istnieć. Dziś, w 2011 roku, nadal rzuca się, wrzeszczy, zdziera sobie płuca, przykleja do murów prowokacyjne ulotki, publikuje własne książki w Internecie, popełnia samobójstwo na pustyni, przeprowadza kampanię w celu otrzymania Prix Renaudot i piętnuje zgniły system, gdy nagroda do niego nie trafia. Problem w tym, że najlepsze teksty ma już za sobą. Chciał być Léonem Bloy, a skończył jako podróbka Jeana-Ederna Halliera. Czyż może być smutniejszy los?

nr 52

Czy to jest człowiek

Prima Leviego (1947)

Ten tom jest równie ważny jak Biblia. Jedna z tych ksiąg tysiące lat temu dała podwaliny ludzkiej religii. Druga – opowiada o końcu ludzkości w XX wieku. Jeśli przeczytamy te dwie książki, to będzie tak, jakbyśmy przeczytali wszystko. Pomiędzy jedną a drugą – był człowiek. Człowiek był myślącą trzciną, która stworzyła kilka pięknych rzeczy, takich jak Bazylika Świętego Piotra, Gioconda, Wenecja, Wersal czy Sankt Petersburg. Jak Primo Levi zabiera się do opisania tego co nieopisywalne? Z dużą pokorą, z prostotą przejrzystego stylu, bo wystarczy to, co widział i przeżył: „czarna dziura Auschwitz”. Spójrzcie na portret Prima Leviego na okładce tej nieśmiertelnej książki, w której przemawia Śmierć. Człowiek powracający z piekła ma wyniszczone spojrzenie, ukryte za grubymi szkłami okularów. Jego czarne, wilgotne oczy nie potrafią płakać; odwodniony człowiek łka bez łez.

„Popycham wagony, pracuję łopatą, moknę na deszczu, drżę na wietrze”[108]. Ten człowiek oczywiście nie żyje. Popełnił samobójstwo w 1987 roku, ale „wykończono” go w roku 1944 w niewielkim polskim mieście. Tę historię opowiadano na różne sposoby. Istnieją fotografie i filmy o wyzwoleniu obozów (*Noc i mgła* Alaina Resnais’go). Istnieje także możliwość sfilmowania ocalałych i katów (zrobił to Claude Lanzmann w *Szoah*). Wreszcie – można napisać powieść (*Łaskawe* Littella). Primo Levi wybrał solidną czystość faktów: „obiektywne studium niektórych aspektów duszy ludzkiej”. Widział, jak człowiek

staje się „nieczłowiekiem”. Słyszał, jak pewien esesman wyjaśnia mu: „*Hier ist kein warum* (tu nie ma żadnych dlaczego)”. Trzeba go wysłuchać: wrócił z miejsca, z którego się nie wraca. Odbył „drogę donikąd”, „drogę na dno”. Zresztą po tym nikt nigdy nie doszedł do siebie. Od 1944 roku żyjemy, nie pytając dlaczego. My – postludzie, zombie, klony, roboty, jednostki materialne, egoistyczni hedoniści, ssaki (jak mawia Pierre Mérot). Zwierzęta, niepytające *warum?*.

Bardzo długo uważałem za dość denerwujący koncept „niepowtarzalności” Szoah. Czy sześć milionów eksterminowanych Żydów ma większe znaczenie niż kilkadziesiąt milionów ofiar komunizmu? Cóż, prawdopodobnie zaszokuję swoich rosyjskich przyjaciół, ale moja odpowiedź brzmi „tak” – z punktu widzenia nieludzkich postaw. Bo to masowe morderstwo było zaplanowane w sposób przemysłowy i przeprowadzone według kryteriów wyłącznie rasistowskich, przy użyciu nowych, racjonalnych narzędzi (cyklon B + krematoria). Zagłada nie ma w Historii żadnego odpowiednika. „Demolowanie człowieka” zaczęło się właśnie w tym okresie, w latach 1942–1945, na oczach zwykłego włoskiego chemika.

Primo Levi, życie

W październiku 1986 roku Primo Levi podsumował swoją egzystencję: „Jestem normalnym, obdarzonym dobrą pamięcią mężczyzną, który wpadł w wir historii i wydostał się z niego bardziej dzięki łutowi szczęścia aniżeli własnym zasługom i który od tego czasu wykazuje pewną ciekawość wobec tych wirów, dużych i małych, metaforycznych i materialnych”. Primo Levi urodził się w Turynie w 1919 roku i był z wykształcenia chemikiem. Zginął jedenastego kwietnia 1987 roku w tym samym mieście, skacząc z najwyższego piętra budynku, w którym mieszkał. Dwudziestego lutego 1944 roku został

deportowany do Auschwitz (miał wówczas dwadzieścia pięć lat). Wyszedł na wolność w styczniu 1945. Jego pierwsza książka, *Czy to jest człowiek*, przeszła bez echa w momencie publikacji, w 1947 roku. Została wydana po raz drugi w 1958 roku i po raz trzeci – w roku 1976, i nareszcie uznano ją za arcydzieło literatury obozowej (z tego samego tytułu co dzieła Antelme'a, Rousseta i Sempruna). Primo Levi próbował uciec od rzeczywistości, pisząc baśnie (*Vizio di forma* [Błąd formalny], 1971; *Lilith e altri racconti* [Lilit i inne opowieści], 1981; *Racconti e saggi* [Opowieści i eseje], 1986). Ale rzeczywistość i tak go dopadła.

nr 51

Futbolowa gorączka

Nicka Hornby’ego (1992)

Futbolowa gorączka[109] to jedyna znana mi powieść o piłkarskim szaleństwie. Opowiada historię pewnej obsesji. Obsesji zwykłego Anglika o nazwisku Nick Hornby, który – od 1968 roku aż do dziś – pasjonuje się bezustannie drużyną piłkarską Arsenal Londyn. A wszystko to z winy ojca, który zaprowadził go jako jedenastolatka na mecz tego klubu, rzuciwszy przedtem jego matkę (odnotujmy, że taka sama scena znajduje się w filmie *Goło i wesoło*. Rozwiedzionym ojcom – albo scenarzystom – brakuje wyobraźni). Piłka nożna staje się wówczas jedyną rzeczą, która ich łączy. Czasem trudno porozumieć się z rodzicami: dzięki tej sportowej pasji dialog między ojcem a synem zostaje przywrócony. Wniosek – zdaniem Hornby’ego – aby być prawdziwym kibicem, trzeba doświadczyć jakiejś traumy. Piłka nożna wypełnia pewną pustkę. Dwa miejsca – dla Nicka i jego ojca – na trybunie stadionu Arsenalu, czterdzieści kilometrów na północ od Londynu, staną się nową rodziną, nowym domem. W języku psychoanalizy nazywamy to „przeniesieniem”, inaczej – „transferem” (uwaga: w języku futbolu oznacza to całkiem co innego i znacznie drożej kosztuje). Dla Nicka Hornby’ego drużyna piłkarska jest jak jedenastu psychoanalityków w krótkich spodenkach, którzy biegają za piłką.

Jako chłopiec kolekcjonuje naklejki, kopie na ulicy piłkę tenisową, poznaje wielu nowych przyjaciół, tak samo zakręconych jak on. Starzeje się, ale nie leczy z tej choroby. To wirus, który spora część Francuzów

złapała dwunastego lipca 1998 roku, na przykład na Polach Elizejskich. Ale to nabożne podejście może przeistoczyć się w kanał dla agresji. Nick Hornby doskonale pokazuje, jak ewoluuje nienawiść: nienawiść do przeciwnej drużyny oczywiście, nienawiść do sędziego, do trenera, a nawet do własnej ekipy, gdy przegrywa, nienawiść do kibiców rywala, nienawiść do siebie. Dzięki Bogu jego własna nienawiść nigdy nie przeistoczyła się w przemoc – jak to można zaobserwować u większości futbolowych ćpunów – chociaż czasem bywał jej ofiarą.

Ta książka to futbolowa wersja *Chwały mojego ojca* Pagnola. Autobiografia – subtelna, żartobliwa i ostra. Jej stylizowany humor przywodzi na myśl słynne kroniki Tour de France autorstwa Antoine'a Blondina. Cudowność tej książki polega na tym, że dzięki niej pasjonujemy się czymś w rodzaju ekipy brzuchatych chuliganów, którzy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przegrywali często w lodowatym deszczu. Jednocześnie – w trosce o komfort waszej lektury – podpowiadam, że nic nie stoi na przeszkodzie, żebyście Charliego George'a zastąpili Zidane'em, Boba McNaba – Blankiem, a Nialla Quinna – Thierrym Henrym.

Nick Hornby, życie

Nick Hornby urodził się w 1957 roku. Pod koniec lat osiemdziesiątych porzucił zawód nauczyciela, by całkowicie poświęcić się pisarstwu i dziennikarstwu. Jako pierwszą wydano we Francji *Wierność w stereo*[110] – ta powieść o kobietach i płytach jego życia, przetłumaczona na dwanaście języków, była w rzeczywistości drugą książką autora. *Gorączka futbolowa* (po angielsku *Fever Pitch* [Gorączka boiskowa]) ukazała się w 1992 roku. Ona również odniosła ogromny sukces – rozeszła się w nakładzie czterystu tysięcy egzemplarzy. Krytyk magazynu „GQ" bez wahania ogłosił ją „najlepszą książką, jaką kiedykolwiek napisano o piłce nożnej", i „najśmieszniejszą

książką roku”. Została sfilmowana, podobnie jak *Wierność w stereo*[111]. Hornby wydał później inne książki (bardzo udana była *Juliet, naga*[112] o fanie rocka, z 2009 roku), ale najlepszą rzeczą, jaką stworzył, jest scenariusz *Była sobie dziewczyna*, zrealizowany przez Lone Scherfig, z Carey Mulligan w roli głównej. Najbardziej elegancki film pełnometrażowy 2009 roku.

nr 50

Un pedigree

Patricka Modiano (2005)

„Zapisuję te strony tak, jak pisze się sprawozdanie lub curriculum vitae, w celu udokumentowania i prawdopodobnie zakończenia życia, które nie było moim”. Od chwili wydania książki *La Place de l’Etoile* (Plac Gwiazdy) w 1968 roku Patrick Modiano potrzebował czterdziestu lat, żeby wykończyć swój impresjonistyczny obraz. Każda powieść była jak nowy element puzzli, jeszcze jedna niewyraźna barwna plama. A teraz nagle cofamy się o trzy kroki i wyłania się pejzaż – w całym swoim splendorze. Każda książka tego na pozór rozkojarzonego pisarza stanowiła dodatkowe piętro kruchej steli pamięci: Paryż to miasto ocalałych.

Już w 1997 roku powieść *Dora Bruder* dotykała rzeczywistości, odtwarzając życie deportowanej dziewczynki. Ale dopiero w roku 2005 Modiano zdobył się na napisanie autobiografii. Po raz pierwszy opowiedział o sobie tak otwarcie. Wysoki, elegancki jąkała staje w blasku jupiterów niczym jego matka oświetlona reflektorem punktowym na scenie brukselskiego music-hallu. *Un pedigree* (Rodowód) przyprawia o dreszcz jak film *Podejrzani*, gdy śledczy orientuje się, że rozsiane na ścianie wskazówki kreślą doskonały portret jego rozmówcy. Kim jesteśmy? Naszymi rodzicami. Skąd się wzięliśmy? Ze śmierci. I co gorsza, do niej wracamy.

Przez długi czas sądziłem, że Patrick Modiano pisze ciągle takie same książki; a tak naprawdę to jest wciąż jedna i ta sama książka. Buduje domek z kart, a potem na niego dmucha. Gdyby czytelnicy chcieli być

lojalni wobec jego marzenia, musieliby układać te powieści jedną na drugiej, żeby wznieść z nich miniaturową katedrę. Modiano to Proust lakoniczny. Jego książki opowiadają tę samą historię co *W poszukiwaniu...*: w jaki sposób nieobecność matki kształtuje pisarza. Nade wszystko lubię ów bezbrzeżnie smutny paragraf, który jednakże wywoływał salwy śmiechu wśród publiczności wszędzie tam, gdzie Édouard Baer czytał go na scenie: „Była to ładna dziewczyna o zimnym sercu. Narzeczony kupił jej psa rasy chow-chow, ale ona nie zajmowała się nim i podrzucała go różnym ludziom, tak jak później będzie robiła ze mną. Chow-chow popełnił samobójstwo, skacząc z okna”.

Un pedigree opowiada również historię ojca, ściganego Żyda, który, by przeżyć, zmuszony był robić w Paryżu, ukazanym tu jako miasto ciemne i pełne tajemnic, lewe interesy z szemranymi typami i dziwkami.

Od chwili debiutu Modiano redagował biografię swoich rodziców. Książka *Un pedigree* mogłaby także nosić tytuł *Dekoder*: czytając ją, nareszcie rozumiemy, dlaczego pisarz opowiadał nam dziwne przygody szykownych chłopców włóczących się po ósmej dzielnicy Paryża w 1954 roku albo porzuconych w Genewie przez egoistycznych rodziców i otoczonych uchodźcami z Rosji oraz Grecji... Szukał matki w podejrzanych kabaretach, dzwonił do ojca, wykręcając numery oznaczone jako Passy czy Gobelins... Autobiograficzny przymus zamienia zwyczajową melodyjność jego prozy w styl telegraficzny. Nigdy wcześniej Modiano nie był tak precyzyjny i zwięzły. Poszedł za radą ojca: „Nie należy lekceważyć szczegółów”.

Ta rozdzierająco przejrzysta powieść jest inwentarzem duchów. Ludzie o niemodnych imionach i nazwiskach (Sacha Gordine, Henry Lagroua, baron Wolff, Freddie McEvoy etc.) intrygują przeciw sobie, zabijają lub wspierają się nawzajem, a potem znikają na zawsze. „Migotali w naszej wyobraźni jak odległe gwiazdy”. A nad nimi szybuje kometa: Rudy Modiano, młodszy brat, zmarły w wieku dziesięciu lat.

„Zawsze z trudem przerywałem milczenie, zwłaszcza gdy sprawiało ono ból”. Wygląda na to – a niewiarygodne emocje, jakimi przesiąknięty

jest ten tekst, mówią same za siebie – że Patrick Modiano nie miał wyboru i że musiał raz a dobrze połączyć metody archeologiczne z policyjnymi.

Patrick Modiano, życie

„Urodziłem się trzydziestego lipca 1945 roku w Boulogne-Billancourt, przy alei Marguerite pod numerem 11, z ojca Żyda i matki Flamandki, którzy poznali się w Paryżu w czasie okupacji”. Odkryty przez Raymonda Queneau (jak Boris Vian), Patrick Modiano został autorem dwudziestu sześciu powieści i opowiadań, kilku książek ilustrowanych, wywiadu z Emmanuelem Berlem i tekstu na cześć Françoise Dorléac. Jest mężem Dominique, która nosi to samo nazwisko co on i tworzy biżuterię, a także ojcem dwóch pięknych brunetek: Marie i Ziny. Przez długi czas żył z tymi trzema kobietami we własnym mieszkaniu. Można powiedzieć, że nieźle sobie poradził. Odkąd skończył dwadzieścia lat, nie trafił już do żadnego pensjonatu ani jakiegokolwiek biura. Tak się w życiu urządził, że nigdy nikomu nie musiał być posłuszny. Jest jednym z największych pisarzy francuskich. Życie Patricka Modiano zaczyna się źle, ale dobrze kończy, jak filmy Franka Capry. Czytając *Un pedigree*, zaczynamy kumać, dlaczego jego autor odmawia wstąpienia do Akademii Francuskiej; ma zbyt dużo złych wspomnień, związanych z bulwarem Conti.

nr 49

NovöVision

Yves’a Adriena (1980)

Niewiele książek miało taki zagadkowy wpływ na moje pokolenie jak *NovöVisio*n Yves’a Adriena. Do dziś pamiętam, gdzie zobaczyłem ją po raz pierwszy: opublikowana przez Philippe’a Manœuvre’a w kolekcji Speed 17 wydawnictwa Humanoïdes Associés, tworzyła stos egzemplarzy w księgarni Temps Futurs, w kącie podwórza przy rue Grégoire-de-Tours... A może to było w gigantycznym błękitnym lofcie mojej przyjaciółki narkomanki w Nowym Jorku? Albo w Regard Moderne przy rue Gît-le-Cœur dziesięć lat później? Istnieje kilka takich tajemniczych dzieł, które nie potrzebują wielkich nakładów, żeby wstrząsnąć literaturą (*Rose Poussière* Schuhla, *Les Mauvaises Rencontres* Alaina Bonnanda). O *NovöVision* można powiedzieć, że jest dla świata literatury tym, czym Velvet Underground był dla muzyki: niewielu czytało tę książkę, ale ci, którzy to zrobili, sami później zaczęli pisać.

No bo czy można przejść obojętnie obok tekstu, który już na początku dedykowany jest „dryfującym górom lodowym” i „japońskim uczniom samobójcom”? *NovöVision* była czymś w rodzaju lodowatej odpowiedzi na książkę *Jeune homme chic* Pacadisa (opublikowaną dwa lata wcześniej, w 1978 roku, przez wydawnictwo Sagittaire; Yves Adrien był tam obecny na każdej stronie): ta sama potrzeba prowadzenia kroniki rockandrollowych i światowych wybryków, ta sama dbałość o detal w cytatach, poszukiwania formalne, gry typograficzne, kolaże, name-dropping, cięcia, albumy z fotografiami, angielskie wtręty... Uwaga, nie

oskarżam Adriena o plagiat; to po prostu dialog, jaki nawiązał się pomiędzy dwoma punkowymi krytykami, którzy chcieli opowiedzieć o swoich doświadczeniach, używając nowego języka, zniekształconego przez dragi i dźwięk gitar elektrycznych, przez seks i poezję nocy.

Tak naprawdę stanowili ważny tandem: podjęli próbę przeprowadzenia ostatniej hedonistycznej rewolty pomiędzy majem 1968 a upadkiem muru berlińskiego. Dziś Pacadis nie żyje, a Adrien się ukrywa. Punkowy nihilizm wyszedł z mody: od września 2001 do maja 2011 roku pałeczkę przejął Osama Bin Laden. Zatem – dlaczego nadal trzeba czytać ten tekst?

Ponieważ jego cyberstoicki styl pozostał niedościgniony. Ponieważ srebrzysta okładka książki pasuje do mojego nowego zegarka. Ponieważ przesłanie Yves'a Adriena pozostaje aktualne: „Książka powinna już od pierwszej strony wywrzaskiwać własną wyższość". Bo jak już czytać hermetyczną prozę, to niech będzie ona bardziej fashion od prozy Pierre'a Jourde'a. Bo Yves Adrien jest Lautréamontem portów lotniczych. Bo zadedykował tę reedycję Jacques'owi Mesrine'owi (1936–1979). Bo można się nią delektować, słuchając ostatniego albumu Radiohead. Bo to tekst zdrowy i nieco elitarny, zwłaszcza teraz, w czasach pełnego rozkwitu demokracji. Bo Adrien przewidział upadek Twin Towers (zdjęcie, strona 69): „Skoczyć ze śluzy szyderczych drapaczy chmur, skoczyć i zostać zadeptanym u ich stóp. Tak, kara wpasowała się w przywilej. Windy (nieustraszone) co wieczór spadały ze szczytów wież, pogrążając kolejnych przegranych w, plask, basenach ciemności". Słowo „vision" (wizja) w tytule nie jest uzurpacją.

Yves Adrien, życie

Uciekając przed nudą, Yves Adrien często zmieniał tożsamość. Początkowo określał siebie mianem „królika doświadczalnego stulecia".

Niczym Zelig albo Cocteau ten kameleon dostosowywał się do mód, żeby lepiej je przetrwać. Miał zatem okres krótkich włosów, cienkich krawatów i polaroidów w „Palace Magazine”. Mimo woli należał do tych (Alain Pacadis, Malcolm McLaren i Vivienne Westwood, Jacno i Mondino), którzy stworzyli punk. Gdy wszyscy ów styl podchwycili, Adrien wylansował modę na „novö”, a potem zniknął. To było w 1980 roku. Nikomu nie udało się natknąć na jego ślad. Wysyłał czasem listy do redakcji rockowych gazet; podpisywał je „Orphan”. Minęło dwadzieścia lat. W roku 2000 wrócił – w przebraniu Siuksa z Seszeli, w turbanie i w stanie oświecenia. Wydawnictwo Flammarion opublikowało jego artykuły, równie mityczne co mistyczne, w zbiorze zatytułowanym *2001, une apocalypse rock* (2001, rockowa apokalipsa). Odstąpił Goncourta swojemu przyjacielowi Jeanowi-Jacques’owi Schuhlowi, a następnie ogłosił śmierć Yves’a Adriena. Powinniśmy go, na wzór Prince’a, nazywać „ghost-writer 69-X-69”. Od tego czasu błyszczy w ciszy, niczym zgasłe ciało niebieskie.

nr 48

The Road Home

Jima Harrisona (1998)

Zaletą wielkich pisarzy jest to, że ich teksty mówią same za siebie, nic, tylko cytować:

„Niemal trzydzieści lat później, gdy zbieram wszystkie wspomnienia, znów staję się tym pełnym buzujących hormonów pokornym sztywniakiem, chłopcem, którego przerażała noc, pies Freda, blask księżyca odbijający się w jeziorze, moc rozkwitającego w ramie drzwi tyłka Laurie, Apokalipsa świętego Jana, pijany perwersyjny ojciec, matka tak mocno opatulona ubraniami, że stawała się podobna do ducha. Czasem modliłem się, klęcząc na nagiej podłodze, by ból wyostrzał trzeźwość mojego umysłu. Dziś najwyraźniej wszystkie moje lęki zbladły, ale jestem zdolny je odtworzyć”.

Taki jest sens dzieła jednego z najsolidniejszych współczesnych powieściopisarzy: pokonać za pośrednictwem fikcji lęki okresu dojrzewania. Odtworzyć nieśmiertelne emocje, dokonując przeglądu kilku pokoleń Amerykanów. Wykreować coś w rodzaju nowoczesnego literackiego westernu.

Klucz do dzieła Jima Harrisona znajduje się w cytacie z Apokalipsy świętego Jana (3, 15–16): „Obyś był zimny albo gorący! A tak, skoro jesteś letni i ani gorący, ani zimny, chcę cię wyrzucić z mych ust”. Urodzony w Grayling (Michigan) w 1937 roku Harrison nie wie, co to letniość. Wiejskie dzieciństwo upływało mu tak samo jak dzieciństwo bohatera stworzonej przezeń Bildungsroman (*True North* [Prawdziwa

Północ], 2004): słońce latem, śnieg zimą. Wszystkie tematy jego książek nawiązują do zarania życia: siła natury, pokusa wyruszenia w drogę, rozkosze wędkowania i polowań, miłość do kobiet (zwłaszcza striptizerek), nieobecność Boga („Bóg stworzył kosmos miliardy lat temu, po czym odszedł, przerwawszy robotę w połowie"), mądrość Indian, radosne pokusy seksu, niebezpieczeństwa amerykańskiej rozwiązłości, okrucieństwo sekretów rodzinnych... i uroda Francji. Jako dorosły człowiek zajął się w Nowym Jorku nauczaniem i poezją – pierwszym zarabiał na drugą. Jim Harrison podziwia Hemingwaya, który chciał pisać tak, jak malował Cézanne. Usiłuje obserwować los ludzki pod każdym możliwym kątem. A jednak nie jest malarzem, raczej rzeźbi w drewnie: to jednocześnie drwal i cieśla, ciosa swoje totemy jak Irokez, ale jego drewno jest kruche, bo drążą je termity zwątpienia, niepokoju i wrażliwości. Histeryczna adaptacja jego książki *Legends of the Fall* (Legendy jesieni), dokonana przez Edwarda Zwicka w 1994 roku[113], zniechęciła go do Hollywoodu (punkt wspólny z Fitzgeraldem i Faulknerem). W 2002 roku opublikował wspaniały tom pamiętników (*Off to the Side* [Na spalonej pozycji]). Można się było z nich dowiedzieć, jak stracił siostrę i pogrążył się w żałobie, z której nigdy nie wyszedł. Ten ból decyduje bez wątpienia o dojmującej wrażliwości jego prozy. Jim Harrison to autor ambitny, ale nie chodzi mu o przyjemność płynącą z zaistnienia w podręcznikach do historii literatury. Jest ambitny, lecz zdaje się na środki, które już ma: pożądanie, radość, smutek, natchnienie, wolność, rozkosz.

I oto siedzę naprzeciw Jima Harrisona. Przypomina własną legendę: jednooki grizzly, nadwrażliwy i uprzejmy, pan z laską i sporym brzuchem. Grizzly z przerwą między zębami („szczęśliwe zęby"; podobne mają Paul Nizon i Benoît Duteurtre), z oczami Jeana-Paula Sartre'a. Miejsce spotkania zasugerował mi Gerard Oberlé: La Taverne Basque przy rue du Cherche-Midi. Ja, jak kompletny wieśniak, chciałem zaprosić go do Atelier Robuchon. Oberlé mnie wykpił:

– Wyobrażasz sobie, że Jim będzie jadł kolację, siedząc na taborecie?

Ci dwaj pisarze znają się od dawna. Jim Harrison uważa Oberlégo za najbardziej ekscentrycznego spośród swoich przyjaciół Francuzów i najbardziej francuskiego spośród swoich przyjaciół ekscentryków. Lubią te same wina, te same biesiady, te same książki. Tylko w dziedzinie seksu mają odmienne gusty! Przyjechałem po nich taksówką, żeby zawieźć ich do hotelu Lutetia. Ale na rozdaniu Nagród Czytelniczek Magazynu „Elle” były zbyt duże tłumy, a jednookie niedźwiedzie grizzly z trudem wytrzymują na koktajlach literackich dłużej niż kwadrans, potem zaczynają kąsać.

By nie dopuścić do tragedii, zwinęliśmy się po amerykańsku. Wyjść po amerykańsku to tak, jak wyjść po angielsku, tylko mniej dyskretnie (na przykład wrzeszcząc: „See you later, motherfucker!”). W La Taverne Basque zamówiliśmy żeberka wołowe, wszyscy oprócz Jima. On wolał rillettes, andouillette – wyłącznie dania, których nazwy kończyły się na „ette”. Wino było wyśmienite, więc wypiliśmy go dużo. Christophe’owi Ono-dit-Biot, który powiedział mu, że lubi drobne kobiety, Jim Harisson wyjaśnił: „Gdy jesteś z drobną kobietą, twój fiut wydaje ci się większy i to jest fajne”. Ton został nadany.

Lubię, gdy pisarze nie rozczarowują; to nieczęste. Zazwyczaj, żeby nikogo nie rozczarować, milczą. Ponieważ przez cały dzień mówią do kartki papieru, wieczorami, siłą rzeczy, nie mają nic do powiedzenia swoim towarzyszom. Ale Jim Harrison mówi i nie rozczarowuje. Przed spotkaniem czytałem jego dzieła: spędziłem więc kilka dni i nocy w jego mózgu, w jego życiu. Wiedziałem, w jaki sposób stracił oko i siostrę. Wiedziałem też, dlaczego został pisarzem i jak to się stało, że Hollywood zniechęcił go do kokainy. Znałem jego siedem obsesji głównych. Są to: alkohol, striptiz, wędkowanie, Bóg, Francja, droga, przyroda. Oczywiście nie byłem w stanie z nim o tym rozmawiać, sparaliżowany nieśmiałością.

Wszyscy, którzy siedzieliśmy przy tym stole, chcieliśmy być jak Jim Harrison, tylko nie on sam – on chciał być Jackiem Londonem.

Mężczyzna siedzący naprzeciw i broniący urody Anjeliki Huston (nadal nie jestem do niej przekonany) oprowadził mnie wcześniej po swym literackim świecie, i to w sposób najbardziej ludzki z możliwych. Patrzyłem, jak przeszłość i teraźniejszość zlewają się w jego wąsach. Jestem mieszczuchem, który czyta książki, żeby oglądać lasy i niebo, żeby biegać po łąkach i polować na ptaki jak Indianin. Dzięki Jimowi złapałem pstrąga tęczowego i dwa zimorodki, a potem ruszyłem drogą numer 12, biegnącą przez sam środek Nebraski. A wszystko to – nie wychodząc ze swojego domu w szóstej dzielnicy Paryża.

Jim Harisson, życie

Muszę spróbować streścić w dwudziestu linijkach to, co Jim Harrison przeżył w ciągu sześćdziesięciu pięciu lat i opowiedział na czterystu sześćdziesięciu sześciu stronach *Off to the Side*. Zanim zjadł ze mną kolację, urodził się w Grayling (Michigan) w 1937 roku. Studiował na Uniwersytecie Michigan. Jego pierwsze teksty (tomik wierszy pod tytułem *Plain Song* [Prosta piosenka], wydany w 1965 roku) mówią o dzieciństwie spędzonym na wsi. Później, żeby utrzymać żonę i dzieci, Harrison wykłada przez jakiś czas na Stony Brook, jednym z nowojorskich uniwersytetów. W 1971 roku Thomas McGuane sugeruje mu, żeby napisał książkę *Wolf* (Wilk). Później Harrison tworzy dwie wielkie, pełne rozmachu powieści: *Dalva*[114] i *The Road Home* (Droga do domu), w których nawiązuje do (uwspółcześnionych przez siebie) westernowych mitów (odkrywanie dzikich terenów, spotkanie z Indianinem, niszczenie fauny, nauka wolności i miłości). Część jego książek – na przykład *Legends of the Fall* czy *Wolf* – doczekała się adaptacji filmowych. Jim Harrison mieszka dziś w pobliżu Lake Leelanau, niewielkiej wioski, w której znany jest przede wszystkim jako myśliwy i wędkarz. No i dwunastego maja 2003 roku zjadł ze mną kolację.

nr 47

Le Diable et la Licorne

Jeana-Pierre’a George’a (2004)

Piłem wódkę Finlandia na szczycie drapacza chmur w Helsinkach, kontemplując białe morze i szare statki, gdy nagle w kieszeni moich dżinsów zawibrował telefon, co nie było nieprzyjemne. „Cześć, tu Benoît Duteurtre. Powinieneś przeczytać książkę Jeana-Pierre’a George’a”. Właśnie tak wygląda moje życie: przyjaciele dzwonią do mnie często i radzą mi, żebym przeczytał książkę Tego czy Owego. Stopniowo stworzyłem sobie siatkę informatorów pierwszej kategorii. Duteurtre’a słucham uważniej niż innych, bo to on przedstawił mi Michela Houellebecqa i Milana Kunderę. „Ależ, Benoît, jestem w Helsinkach na szczycie drapacza chmur, kontempluję szare morze i białe statki...”. „Ach, tak? A po co tam jesteś?”. „Piję, żeby się tego dowiedzieć”. „No to przeczytaj Jeana-Pierre’a George’a, sam zobaczysz – to literacki alkohol”. Nigdy nie wiadomo, czy należy wierzyć tego typu rekomendacjom. Duteurtre został być może zmuszony, by doradzić mi tę książkę; może gdy do mnie dzwonił, jej autor wykręcał mu rękę i przykładał spluwę do skroni. Ale wiedziałem, że Benoît jest rzecznikiem prasowym wydawnictwa Table Ronde. Jego rada była czysto przyjacielska i przecież to dzięki niemu poznałem Neda Rorema i Philippe’a Muraya. Gdy wróciłem do Paryża, postanowiłem sprawdzić, o co chodzi. Po kilkugodzinnych wykopaliskach w stosie nieotwartych kopert wygrzebałem książkę *Le Diable et la Licorne* (Diabeł i Jednorożec). Bardzo zły tytuł. Ten autor nie wykorzystał wszystkich swoich szans. Jednak moją uwagę przykuł napis na czerwonym pasku:

„Metafizyka striptizu”. Spędzałem całe noce pomiędzy Hustler Club, Stringfellows i Pink Paradise na porównywaniu jakości depilacji bikini tancerek, więc pomyślałem, że takie dzieło to coś, czego mi trzeba.

Otworzyłem książkę na atrakcyjnym ustępie: „Nic, lub prawie, w moich oczach nie było bardziej pociągające aniżeli cienka szeleczka, opadająca znienacka na nagie ramię dziewczyny, czy koronka, wystająca spod surowej draperii. Niestały i frywolny, odnajdywałem w przyjemnościach i w transgresji, w seksie, impuls, by zapomnieć o konformizmie i nudzie wszechrzeczy”. I tak oto, stojąc w przedpokoju swojego mieszkania przy rue Guynemer, tego, w którym to miałem być szczęśliwy ze swoją drugą żoną, pochłonąłem ów świetliście obsceniczny tekst, łagodny i surowy jak *Le Petit Ami* Léautauda, szykowny i kultowy jak *Rose poussière* Schuhla, elegancki i erudycyjny jak którakolwiek z książek Guy Duprégo czy Mathurina Maugarlonne’a. (Nie znacie dwóch ostatnich? Bardzo mi przykro; jak mawiał książę Poniatowski: „Jeśli książka wydaje się wam snobistyczna, to znaczy, że nie jest dla was”!) Przestałem odbierać telefon. Wypiłem tę powieść do dna. Literatura to niemożliwe spotkanie diabła i jednorożca na stole operacyjnym. Książka opowiada o uwielbieniu, jakim pisarz sytuacjonista darzy tancerkę z Crazy Horse Saloon. Przedstawia tę namiętność z ogromnym wyczuciem, cytując Jacques’a Rigauta: „Każdy napotkany rolls-royce przedłuża moje życie o kwadrans”. Na elegancko wycyzelowanych stronicach natkniemy się zarówno na Rolling Stonesów, jak i na Guy Deborda, na Pierre’a Bourgeade’a i na Katmandou (dyskoteka dla lesbijek przy rue du Vieux-Colombier), i na *Salomé* Gustave’a Moreau. Dziękuję Benoît Duteurtre’owi za jego świetny gust. Dziękuję Jeanowi-Pierre’owi George’owi za to, że ma lżejszy styl aniżeli Guy Debord.

Jean-Pierre George, życie

Jean-Pierre George jest autorem dwóch książek, które dzieli trzydzieści lat: *L'illusion tragique illustrée* (Ilustrowane złudzenie tragiczne) opublikowało wydawnictwo Julliard w 1965 roku (to „gadżet", jak sam go nazywa; w rzeczywistości jest to manifest początków sytuacjonizmu), a następnie, w roku 1995, Table Ronde wydało *Naissance d'une princesse* (Narodziny księżniczki). Co było przyczyną milczenia pomiędzy jedną książką a drugą? Fakt, że Jean-Pierre George jest Yves'em Adrienem lat sześćdziesiątych. W wydanej w 2004 roku powieści *Le Diable et la Licorne* sugeruje wyjaśnienie: „Kupowałem papierosy z przemytu na tyłach nocnych klubów. Miałem w kieszeniach grube pliki banknotów. Wieczorami funkcjonowałem dzięki whisky z colą. Dziewczyny malowały mnie w garderobach". Wszystkie te lata nie były stracone, ponieważ towarzyszył wówczas Ricie Renoir, bogini swoich bezksiężycowych nocy. „Nie zrobię kariery literackiej. Odwrócę się od społeczeństwa mężczyzn". Jean-Pierre George wybrał kobietę zamiast pracy. I w ten sposób wygrał z mozolącymi się pisarzami, skompromitowanymi karierowiczami, wywrotowymi notablami. Czapki z głów! (Jak by powiedział Max Ernst: „To czapka zdobi człowieka. Styl zależy od krawca").

nr 46

Un bien fou

Erica Neuhoffa (2001)

Odkąd w eseju *Un triomphe* (*Triumf*, 1984) Eric Neuhoff opisał, jak dostał kosza od Isabelle Adjani, stał się jednym z nielicznych pisarzy, których wszystkie książki przeczytałem. Trzeba przyznać, że jego są krótkie. Ale jednak bardzo rzadko nam się zdarza, że w sposób spokojny, naturalny i niezwłoczny czytamy wszystko, co ktoś inny opublikuje. W *Un triomphe* Neuhoff pisał tak: „Młodzi ludzie nie wiedzą, na czym stoją. Nie mają pojęcia, czy lepiej iść do dyskoteki Bains-Douches, czy zostać jednym z autorów serii Pléiade". To natychmiast podbiło moje serce. Mówił także: „Pisanie, pisanie, zabawni jesteście. Mimo wszystko było jeszcze co innego do roboty". Bernard Frank czystej wody. Owszem, ciągle narzekam na Neuhoffa, przeklinam jego krótkie zdania, niemodne postaci, jego obrazy zapożyczone z amerykańskiego kina, melancholię ukradzioną Françoise Sagan, melodyjność, dla której inspiracją jest proza Patricka Modiano; zżymam się, gdy po raz kolejny serwuje nam portret uroczej dziewuszki (Laetitii w 1989 roku, *La Petite Française* [Francuzeczka] w roku 1997 i Maud w *Un bien fou* [Szalona ulga]) albo powołuje się zawsze na te same blond ikony (Sydne Rome, Candice Bergen, Faye Dunaway). Ale czytam wszystkie jego książki: to randki, których nigdy nie przegapiam. Myślicie, że to łatwe? Tak naprawdę nikt nie potrafi podrobić celnych uwag Neuhoffa, jego przenikliwości, gdy podsumowuje słoneczne popołudnie („Osa usiadła na resztce roztopionych lodów"), jego czułości wobec kobiet („Miała na twarzy ów nieznikający cień zdziwienia, jak gdyby oślepiała ją lampa

błyskowa”, „Oto dziesięć rzeczy, których nie cierpię u Maud: hm... nie ma takich”), jego zamiłowania do eleganckich detali (w powieściach Neuhoffa zawsze wiadomo, co jedzą i piją postaci i jakiej marki noszą koszule), umiejętności tworzenia dandysowskich aforyzmów (jak ta rozedrgana pochwała małżeństwa: „Należałoby zawsze z kimś mieszkać, choćby po to, by nigdy nie sikać przy otwartych drzwiach”).

Neuhoff to uwodziciel, tak jak jego mistrz François Truffaut. Widzieliśmy, jak dorastał. Dziś można by go uznać jeżeli nawet nie za człowieka dorosłego (Michel Houellebecq słusznie twierdzi, że „nigdy nie stajemy się naprawdę dorośli”), to przynajmniej za chłopca pełnoletniego i zahartowanego przez życie. Ta jego nowa powaga sprawia nam „szaloną ulgę”, podobnie jak lektura listu wysłanego przez jego bohatera, twórcę reklam, do Sebastiana Bruckingera, kultowego pisarza, który podebrał mu kobietę. Tak, tak, facet podobny do autora *Buszującego w zbożu* także może odbić ci babkę, i to nawet dwa razy! To właśnie temat powieści *Un bien fou*: co zrobić, gdy twoja żona zakochuje się w twoim idolu? Jaki list Karol Bovary napisałby do Rodolphe’a Boulangera? Każdy mąż rogacz balansuje pomiędzy zgorzknieniem a podziwem, resentymentem a zawiścią, zazdrością a pożądaniem, smutkiem a perwersją. W końcu skoro jakiś genialny facet kocha twoją żonę, to znaczy, że ma dobry gust (a więc ty również). „Myślę, że są historie, które nigdy się nie kończą. Nasza jest o dwojgu ludzi. Próbowali się pokochać, nie zdołali i będą tego żałować przez całe życie”. Wydam się napuszony i górnolotny – Neuhoff nie cierpi emfazy, ale trudno, ktoś musi się poświęcić i to powiedzieć: a może tuzin jego niechlujnych, napisanych na kolanie, drażniących i nonszalanckich książek, te wszystkie powieści, te kroniki, te wspomnienia i hołdy, może to wszystko w sumie jest... arcydziełem? Fuj – odpowiedziałby. Cóż za wulgarne słowo. Jak wszyscy prawdziwi dandysi, Neuhoff wolałby pozostać niezauważony. Przykro mi, *old sport*.

Eric Neuhoff, życie

Eric Neuhoff urodził się w 1956 roku w Paryżu. Zanim się zestarzał, był już zblazowany. Dorastał w Cahors, choć nie była to jego decyzja. Po maturze zdaje w Tuluzie na rok przygotowawczy, po czym oblewa egzamin do École Normale Supérieure, żeby nie zostać Mazarine Pingeot. Zamiast tego zostaje dziennikarzem, najpierw w „Matin de Paris", a następnie w „Le Figaro". W 1982 roku publikuje w wydawnictwie Table Ronde swoją pierwszą książkę. To *Précautions d'usage* (Środki ostrożności), którą niedawno wznowiono w formacie kieszonkowym i dzięki temu możemy się przekonać, że już debiut Neuhoffa odznaczał się głęboką lekkością, elegancką powściągliwością, po prostu – urokiem (choć osobiście wolę *Un triomphe* z 1984 roku – to pamflet bez wrogów). W 1989 roku otrzymał Prix Nimier za książkę *Les Hanches de Laetitia* (Biodra Laetitii), w 1997 roku – Prix Interaillié za *La Petite Française*, a w roku 2001 – Grand Prix Akademii Francuskiej za *Un bien fou*. Publikuje również artykuły o zagranicznych powieściach w „Le Figaro Littéraire" i rozważania na temat kina w czasopismach „Le Masque et la Plume" oraz „Le Cercle". Wstąpi do Akademii Francuskiej w 2016 roku. Czy przypomni sobie wówczas z uśmiechem to, o czym pisał w *Un triomphe*? „Przecież nie zestarzejemy się jak Léautaud, w wysłużonych, dziurawych swetrach, w oparach kociego moczu". A jednak – owszem – widzisz, i ciebie dopadło!

nr 45

Ange Vincent

Jeana-Claude’a Pirotte’a (2001)

Czym jest poezja? Sekwencją słów, których sensu nie potrafimy od razu uchwycić, ale które brzmią tak pięknie, gdy je czytamy, słyszymy, recytujemy, gdy o nich śnimy. Poezja to książka mówiąca o deszczu, książka o milczeniu. Coś więcej niż prosta historia, którą trzeba opowiedzieć: daru od Boga nie da się streścić. Jean-Claude Pirotte jest poetą, a dopiero potem powieściopisarzem, ponieważ przywiązuje większą wagę do muzyki aniżeli do anegdot. A przecież życie dostarczyło temu byłemu adwokatowi wagarowiczowi całe masy anegdot... Tym, co czyni dzieło *Ange Vincent* (Anioł Wincenty) jedną z najbardziej wzruszających pozycji na mojej liście, jest owo połączenie możliwie najczystszego języka i najbardziej ulotnych wspomnień. Książka pomyślana jest jak katalog fragmentów dedykowanych kobietom jego życia (poczynając od zimnej matki i zdystansowanej siostry). To powieść autobiograficzna, która jednakże niewiele ma wspólnego z historiami o facetach z *Dans ces bras-là* (W tych ramionach) autorstwa Camille Laurens. Bo Pirotte płynie: każde jego zdanie wydaje się wymykać poprzedniemu. Uczcijmy zwycięstwo uciekającego samotnika nad rozbestwionym stadem. Nigdy nie czułem się bliższy styliście, który mógłby być moim doskonałym przeciwieństwem.

Wszystko, co bolesne, jest tutaj piękne: melodia fado, zdanie D.H. Lawrence’a, kobiety o imionach Claire, Mariuccia, Lise, Lucina,

Caria, Perle d’Eau, i drzewa, i wiatr. Chwilami Pirotte wznosi się tak wysoko ponad śmieszne możliwości pisarzy, których książki stają się objawieniami tego czy innego sezonu, że zdaje się nam, iż czytamy Fernanda Pessoę. To wytchnienie od jesiennych kombinacji i skandali. Pirotte ma pewien sekret: pisanie rozrzedzone. Zamiłowanie do posuchy i nikłej częstotliwości nadaje każdej stronicy w jego książkach niezwykłą i nieadekwatną gęstość. Nachodzi człowieka ochota, by nauczyć się ich na pamięć, żeby upić się takimi słowami jak „zima”, „dolina”, „stulecia”, „okna” czy „noc”, które często wypływają spod pióra Pirrote’a; on jest jak udany Bobin, jak Delerm, który zamienił „mniej-niż-nic” na „więcej-niż-wszystko”.

Niektóre ustępy należałoby cytować, żeby wytłumaczyć opornym, czym jest literatura: „Miasteczko trwa w błękicie, szarości, błękicie, czerni, błękicie”. Czy to wahanie, czy te powtórzenia to przejaw lenistwa? Nie, to niestała prawda, niezdecydowanie poety piszącego prozą, który próbuje opisać wioskę na Północy, gdzie światło zmienia się zależnie od kaprysów chmur. Jak u Baudelaire’a: „Twa głowa, gest, twój wyraz zmienny / Piękniejsze od pięknych pejzaży”[115], albo jak u Éluarda: „Ziemia jest niebieska jak pomarańcza”[116]. Pisarz jest dyktatorem, który ma wszystkie prawa, jeśli tylko trzyma się własnej, subiektywnej wizji.

We wstępie do swojej książki Pirotte zdradza swój firmowy sekret: „Chciałbym, żeby moja pamięć odkryła bez niczyjej pomocy to, co umyka pamięci”. Bo w gruncie rzeczy czemu innemu służy pisanie?

Jean-Claude Pirotte, życie

Już od wielu lat Jean-Claude Pirotte jest pisarzem kultowym. To postać nietypowa, niepoprawny pijus, zdolny nawiązać bliskie relacje zarówno z kloszardem, jak i z Michelem Déonem. Zanim uciekł od belgijskiego społeczeństwa, był poetą przeklętym. Ten wybitny prawnik,

urodzony w 1939 roku w Namur, został oskarżony w roku 1975 o ułatwienie ucieczki jednemu ze swoich klientów, co przypłacił skreśleniem z listy adwokatów. Następnie skazano go zaocznie na osiemnaście miesięcy więzienia. Bo on tymczasem zwiał: puścił się w galop i do 1981 roku wiódł życie anonimowego nomady. Później opublikował ponad czterdzieści książek (zbiorów wierszy, opowiadań, bajek, kronik, powieści), dwa razy się ożenił, został ojcem dwóch córek i dziadkiem jednej wnuczki (lubi dziewczęta, które, nawiasem mówiąc, stanowią temat książki *Ange Vincent*). Dzięki krystalicznemu frazowaniu i wyostrzonemu zmysłowi przyjaźni oraz melancholii jawi się – dyskretnie, lecz coraz wyraźniej – jako godny następca Antoine'a Blondina (którego książki publikuje ten sam wydawca). To Blondin w wersji sielankowej i ekologicznej, który przejechał Francję nie na rowerze, lecz po kryjomu.

nr 44

Cosmopolis

Dona DeLillo (2003)

Cosmopolis Dona de Lillo jest jak Joyce'owski *Ulisses*, w którym Dublin zastąpiono Nowym Jorkiem, czerwiec 1914 roku – kwietniem 2000, a Leopolda Blooma – golden boyem w białej limuzynie. Wyspa Manhattan stoi, unieruchomiona w gigantycznym korku: w związku z tym trader wyznacza spotkania w swoim aucie o przyciemnianych szybach. Oto sytuacja powieściowa, która przed nadejściem lat dziewięćdziesiątych byłaby niewyobrażalna. Wyposażony wyłącznie w telefon komórkowy i laptop, Eric Packer, lat dwadzieścia osiem, może wysadzić w powietrze całą Ziemię, nie ruszając się ze swojego gabinetu na kółkach. Postawił wszystko na spadek kursu jena. Niczym George Soros tworzy wielkie teorie filozoficzne, by uzasadnić własne spekulacje finansowe. Kupił obrazy, żeby poczuć, że żyje. Jest jak Patrick Bateman bez zabójstw na tle seksualnym, jak Jim Profit, który nie śpi w kartonie, lecz w apartamencie z basenem i salą kinową. DeLillo bardzo się starał, żeby nie plagiatować Ellisa, lecz mimo wszystko go imituje: na przykład bezsenność bohatera, jego zamiłowanie do gimnastyki, jego narcystyczna obsesja („Nie wiedział, czego chce. I nagle już wiedział. Chce iść do fryzjera”[117]). Są także różnice: na przykład Eric Packer ma ochroniarzy. Tak czy inaczej nikt nie zabroni nam inspirować się wybitną książką autora, który sam inspirował się naszymi książkami. Problem leży gdzie indziej: DeLillo nienawidzi swojego bohatera,

natomiast Ellis nie mógł się powstrzymać, by go nie kochać. *Cosmopolis* to powieść, której główny bohater jest najgorszym wrogiem autora. Trudno się doń przyzwyczaić, ponieważ osoba, która go stworzyła, pragnęła tylko jednego: pozbyć się drania. Lecz ja, mimo wszystko, uwielbiam tę książkę. Ta powieść jest tak genialna, że na przekór wysiłkom autora próbującego obrzydzić mi bohatera po prostu się do niego przywiązałem.

Jedność czasu, miejsca i akcji: DeLillo przyrządził nam tragedię – z tego, co mi wiadomo, pierwszą tragedię na kółkach od czasu stworzenia gatunku w starożytnej Grecji. Zaletą tragedii na kółkach jest to, że protagoniści mogą się przemieszczać, nie wstając z miejsc. Miasto wiruje wokół ich statyczności. DeLillo stworzył powieść łotrzykowską, której akcja dzieje się w jednym miejscu. Dialogi są pogięte, gorzkie i absurdalne, ciągle zaskakujące, aż do finałowego morderstwa. *Cosmopolis* byłoby przedziwną sztuką teatralną.

Jest w tym wszystkim coś z Becketta na Lexington: to zrozpaczone automaty rzucające zdaniami jak sztyletami w kabaretowym numerze. DeLillo dokłada wszelkich starań, by pisać wyłącznie dziwaczne apoftegmaty: „Studia były dla mnie ostatnim prawdziwym wyzwaniem”, „Zmarnowany talent jest bardziej erotyczny”, „Rapp zginął w trakcie transmisji nadawanej na żywo przez Money Channel”, upper-cuty na upper-east, literatura à la Bloomberg. W dodatku kilka euro za przejażdżkę limuzyną po Nowym Jorku to naprawdę świetny interes.

Don DeLillo, życie

Ten urodzony w 1936 roku w Nowym Jorku syn włoskich imigrantów to, rzec by można, De Niro współczesnej literatury amerykańskiej: Don DeLillo dorastał i uczył się na Bronksie. W wieku trzydziestu pięciu lat napisał swoją pierwszą powieść – *Americana*[118] (1971). W trzynastu

książkach przewidział sporo rzeczy, które przydarzyły się od tamtego czasu: zamach na World Trade Center w *Graczach*[119] (1977), wyciek toksycznego gazu w *Białym szumie*[120] (1985), sekty terrorystyczne w *Mao II*[121] (1991), islamizm w *Nazwach*[122] (1982). Słowo daję, ten facet to istny Nostradamus! Ale pisał też o rzeczach, które widział w telewizji: o zamachu na Kennedy'ego w *Librze*[123] (1988), o zagrożeniu atomowym i meczu bejsbolowym z 1951 roku w *Podziemiach*[124] (1997), o body arcie w *Performerce*[125] (2001). W rzeczywistości ów wizjoner to po prostu były reklamiarz (przez pięć lat pracował jako copywriter w agencji Ogilvy), który czytał dużo gazet i został powieściopisarzem. W *Cosmopolis* (2003) tematem jest przeprawa pewnego miliardera przez Nowy Jork. Tematem *Buszującego w zbożu* (1951) Salingera była wędrówka burżujskiego syna po tym samym mieście. Od czasów Kerouaca nikt nie przemierza Ameryki – zadowalamy się przechodzeniem przez ulicę. Jest nieźle, jeśli uda się nam dotrzeć cało na chodnik po drugiej stronie.

nr 43

Pierwsza płyta

grupy Téléphone (1977)

Płyty to mój węgiel-14: ponieważ mam bardzo słabą pamięć, pomagają mi rozeznać się w czasoprzestrzeni. Nie pamiętam, co, do cholery, robiłem w latach 1965–1985, ale wiem, że na koktajlach wydawanych przez mojego ojca leciał w kółko podwójny pomarańczowy album Steviego Wondera *Songs in the Key of Life*, i dzięki temu domyślam się, że miałem jedenaście lat, gdy norweskie przyjaciółki taty całowały mnie w szyję. Podobnie sprawy się mają z pierwszą płytą grupy Téléphone: nie pamiętam roku 1977, ale wiem, że słuchaliśmy piosenek z tego albumu na imprezach w liceum Montaigne'a. Ta metoda datowania na pewno spodobałaby się Proustowi. W powieści *W stronę Swanna* sonata Vinteuila przenosi go do nieistniejących światów. Połączcie owo zamiłowanie do magdalenek z lekką demencją, silną skłonnością do użalania się nad sobą, wspomnieniem słodkiej frustracji wieku dojrzewania, a dowiecie się, dlaczego jedną z moich ulubionych powieści wszech czasów jest pierwszy longplay zespołu, zatytułowany TÉLÉPHONE. To chyba chwytliwa nazwa, bo Lady Gaga i Beyoncé splagiatowały go trzydzieści trzy lata później. Proponuję, żebyśmy – utwór po utworze – wysłuchali razem tego albumu, a uchwycimy jego spontaniczną zmysłowość.

Chciałbym uściślić, że pochodzi on z czasów, gdy płyty miały swój początek i koniec. W porządku, w jakim ułożone były piosenki, krył się pewien sens (a w każdym razie – szukało się go), a diamentowa igła

nieuchronnie sunęła po winylowym rowku aż do środkowego kręgu; tak było, zanim wynaleziono wideoklip. Od tego patrzenia na diament kręciło się nam w głowach: nie było niczego innego, co moglibyśmy oglądać (MTV stworzono cztery lata później).

Album otwiera utwór *Anna*. Wyobraź sobie, o młody, czytający to dziś ignorancie, innego młodego ignoranta trzy dekady wcześniej: mnie, słyszącego *Annę* po raz pierwszy. To kawałek zrazu powolny, a później wściekły jak playboy, któremu tuzin kobiet dało kosza. To powtarzalny rock, wcale nie najlepszy utwór na albumie, ale jego energia aż kipi od seksu: „Och, uznaj to za fakt, że dziś wieczorem będziemy się kochać". No dobra, Szekspir to nie jest, ale w piosence słychać krzyki Corine Marienneau odpowiadającej na krzyki Jeana-Louisa Auberta; ona ma lat dwadzieścia pięć, on dwadzieścia dwa, jest gorąco i mówią sobie to, co mówili Romeo i Julia. Decyzja, by pierwszy album pierwszej ważnej francuskiej grupy rockowej rozpocząć właśnie tym utworem, była również sposobem zasugerowania ogólnego klimatu płyty: jeśli nie lubicie się pocić, omijajcie nas z daleka.

Drugi kawałek nosi tytuł *Sur la route* (W drodze). Tym razem dotykamy sedna sprawy. To hołd złożony Kerouacowi? Chwila, we Francji generacja bitników zainspirowała głównie luzaków w stylu Maxime'a Le Forestiera i Hugues'a Aufray... Utwór zaczyna się zresztą bardzo spokojnie. Później rytm przyspiesza. To hymn na cześć rejterady, ucieczki. Pamiętam, że słuchałem go z kasety w swoim pierwszym walkmanie, w pociągu albo w samochodzie – ten kawałek sprawiał, że czułem się wolny, chociaż wcale nie byłem. Aubert (autor słów), ośmiela się stosować rymy niedokładne, które uwielbiam. Na tym właśnie polega urok tego albumu: nagrano go w ciągu dwóch tygodni, emanuje z niego niechlujstwo, pośpiech, mamy wrażenie, że został napisany na kolanie – ale to wszystko tchnie prawdą młodości. Gdy jesteśmy młodzi, chcemy jak najszybciej wyprowadzić się od rodziców. W każdym razie tak było w 1977 roku.

Utwór *Dans ton lit* (W twoim łóżku) ma bardziej zdyscyplinowaną konstrukcję. W tej piosence jest wszystko, co charakterystyczne dla muzyki zespołu Téléphone: to nie jest grupa punkowa, to jest klasyczny rock. Fakt, że bardzo wcześnie zaczęto porównywać ich do Stonesów, nie ma związku wyłącznie z mięsistymi wargami wokalisty. Ta piosenka rozwija się w sposób tak banalny, że brzmi jak standard. Gitarowe solo Bertignaca należy do tych, których Keith Richards nie był już wówczas w stanie zagrać, bo był zbyt bogaty.

Następnie mamy *Vaudou (est toujours debout)* (Wudu [zawsze na stojąco]). Jak na tamte czasy – zalew przemocy: „Gdy urodziłem się, wrzeszczałem". Nasycone dźwięki gitar, szalona perkusja... pamiętam koncert grupy w Pantin, kiedy ten kawałek trwał kwadrans – tak mocno potrząsałem wówczas głową, że mózg o mało nie wyciekł mi przez dziurki od nosa. Musisz sobie wyobrazić, o młody sklerotyku, że w tamtych czasach Francją rządził Valéry Giscard d'Estaing, który nie był demonem seksu. Kawałek taki jak ten mógł zdetronizować Jima Morrisona, króla w twoim bloku.

Strona A kończyła się piosenką *Téléphomme* (Teleczłowiek). To zdyscyplinowana ballada, a jej tekst nabiera dziś nowego znaczenia. Sekwencja numerów, które wybieramy, „a potem czekaaaamy". Można powiedzieć, że Jean-Louis Aubert przeczuwał romantyzm, którego nośnikiem stanie się telefon, i to piętnaście lat przed wynalezieniem komórek.

Strona B jest niesamowita. *Hygiaphone* był absolutnym hitem moich pierwszych prywatek, z tym swoim intro ściągniętym z utworów Chucka Berry'ego. To prościusieńki rock and roll, przy którym można było tańczyć samotnie albo w towarzystwie, ale zawsze z mocno spoconymi pachami. Megaprymitywny refren mówi o współczesnym osamotnieniu. To naprawdę pieśń mojego zdominowanego przez maszyny pokolenia: „Tańczyć przy twym elektrofonie" – nie robiliśmy niczego innego, to była oda do ludzkości; *We Are the Robots* Kraftwerk można by uznać za

coś w rodzaju powstałej rok później teutońskiej odpowiedzi na tę piosenkę.

Métro (c'est trop) (Metro [już dość]), pomimo tego słabego, demagogicznego kalamburu, również stała się przebojem moich licealnych imprez. Pamiętam, że gdy byłem wodzirejem – określenie „disc jockey" było wówczas zarezerwowane wyłącznie dla prezenterów radiowych – puszczałem stronę B tej płyty w całości, co było praktyczne, bo mogłem w tym czasie napić się coli albo pogadać z dziewczynami. Gadałem bez uśmiechu, żeby nie widziały mojego aparatu na zębach. Kto dziś komponuje takie kawałki? Muzyka takich grup jak Plasticines, Second Sex i BB Brunes ma zawsze drugie dno, jest przygnieciona masą wpływów. Członkowie tych zespołów odznaczają się energią podobną do tej, jaką mieli ludzie z Téléphone, ale nie mają tej naiwności co Aubert i Bertignac. To zrozumiałe, lecz godne pożałowania, bo sekret rocka polega na tym, że grający go ludzie muszą być trochę głupkami, zdolnymi wrzeszczeć: „Metro, już dość, wysiadać, no, reklamy jak plamy, afisze jak nisze" – niczym biedni, zbuntowani kretyni, którzy wydurniają się na całego. Dzisiejsza młodzież to zbyt poważni erudyci.

Prends ce que tu veux (Bierz, co chcesz) to utwór niedoceniany, ale ja darzę go szczególną czułością. Téléphone pokazał w nim to, co najlepsze w klasycznych piosenkach, a riffy są tu proste jak drut. Człowiekowi wydaje się, że mógłby napisać to u siebie w kuchni i śpiewać przed lustrem w łazience, udając, że rakieta tenisowa to gitara. Za każdym razem, gdy słyszę tę piosenkę, gwałtownie cofam się o trzydzieści lat i znów staję się mistrzem „air guitar" oraz „head bangingu". Ten kawałek został cudownie wyciachany, szast-prast, jak chłopka na stogu siana. Być może nawet to moja ulubiona piosenka w całej historii francuskiego rocka: gdybym był młodocianym rockmanem, bez zastanowienia zrobiłbym z niej cover, ona się nie starzeje.

Flipper brawurowo zamyka tę płytę – to arcydzieło Louisa Bertignaca, jego sztandarowy kawałek, który Corynne Charby na próżno

próbowała imitować przez całe swoje życie. I który Bertignac również przez całe swoje życie próbował napisać raz jeszcze! O młody sukcesorze (sukces orze), nie zapominaj nigdy, skąd pochodzisz: ze świata, w którym twoi przodkowie grali w bilard elektryczny w zadymionych kawiarniach, ze świata, w którym muzyka była jedyną ucieczką od wyobcowania, ze świata, w którym Facebook nie istniał, bo ludzie woleli „rozgrywać swoje życie od bumpera do bumpera".

Jedynym uzasadnieniem dla Sztuki jest umożliwienie nam podróżowania w czasie. Muzyka budzi w nas apetyt na wieczność: „Może nicość jest prawdą i cały nasz sen jest czymś nieistniejącym; ale wówczas czujemy, że owe melodie, owe pojęcia należące do tego snu musiałyby być również niczym. Zginiemy, ale mamy jako rękojmię owe niebiańskie zakładniczki, które podzielą nasz los. I śmierć wraz z nimi jest czymś mniej gorzkim, mniej bezsławnym, może mniej prawdopodobnym"[126] (Marcel Proust, *W stronę Swanna*).

Téléphone, życie

Życie zespołu Téléphone trwało dziesięć lat (1976–1986). Największa francuska grupa rockowa składała się z czterech wszechstronnie uzdolnionych postaci. Byli to: Jean-Louis Aubert, Louis Bertignac, Corine Marienneau i Richard Kolinka. Byli nie tylko najlepsi – przede wszystkim byli pierwsi! A to znaczy, że nikt przed nimi (od czasów tak zwanych yéyé, którzy raczej przerabiali istniejące przeboje) nie stworzył francuskojęzycznej prostej grupy rockowej na wzór tych angielskich czy amerykańskich (śpiew – gitara – bas – perkusja), zdolnej wykrzykiwać po francusku kawałki skrojone porządnie według matrycy: zwrotka – refren – zwrotka – refren – break – refren. Członkowie grupy rozstali się, gdy przestali się dogadywać – co świadczy o ich perfekcjonizmie – ale razem mieli znacznie więcej energii. Od 1986 roku słyszę plotki o wskrzeszeniu grupy Téléphone, tęsknię za jej alchemią. Mam nadzieję,

że doczekam tego, zanim umrę. Co, do cholery, robi Téléphone w książce o literaturze? To zwykły kaprys autora fana. Ale także hołd złożony sztuce pisania w duecie, tak rzadko praktykowanej w świecie literatury (Boileau i Narcejac czy też Lapierre i Collins do pięt nie dorastają takim teamom jak Lennon i McCartney czy Aubert i Bertignac!).

nr 42

Journal

Valery’ego Larbauda (1901–1935)

Już nikt nigdy nie będzie miał czasu na prowadzenie dziennika takiego jak ten. Czy za dziesięć lat znajdą się ludzie, którzy zechcą go czytać? A przecież to ważny monument, który zawiera w sobie przesłanie tak bardzo potrzebne nam w epoce zbiorowych samobójstw: Larbaud zdaje się mówić, że aby uratować świat, wystarczy wykroić sobie trochę czasu i jechać do Mediolanu, by na placu przed kościołem Sant’Angelo zobaczyć świętego Franciszka z brązu. Wiemy wszyscy, że dzisiejszy świat musi zwolnić bieg, ale to przyhamowanie nas przeraża: obawiamy się, że aby ocalić niedźwiedzie polarne, będziemy musieli zrezygnować z własnego dobrostanu. Lektura Larbauda uświadamia nam, że jest całkiem przeciwnie: zwalniając, nie tylko uratujemy niedźwiedzie polarne, ale także odnajdziemy naszą wewnętrzną przestrzeń. Zmarły w 1957 roku dandys ostrzega nas zza grobu: już dawno zrezygnowaliśmy z własnego człowieczeństwa. Niedźwiedzie polarne przetrwały, to my wymarliśmy. Prędkość uczyniła z nas ignorantów, naszym luksusem jest głupota, nie potrafimy już dostrzec tego co cywilizowane: zasługujemy na nasz godny pożałowania los. Aby zostać Larbaudem, należy spełnić pewne określone warunki: być bogatym dziedzicem, a jednocześnie skarbnicą wiedzy, cechować się niezaspokojoną ciekawością, żyć w epoce, w której czas płynie wolniej niż dziś (zanim nastał Internet, trzeba było nieraz całymi tygodniami czekać na list czy na to, by obejrzeć jakiś obraz), zachowywać się z nonszalancją wykształconego nomady, pisać tym samym, przejrzystym

i melodyjnym stylem powieści, poematy, nowele, dzienniki, listy i zakończyć życie jako zmysłowy mnich, powtarzając ciągle jedno i to samo zdanie: „Dobry wieczór, rzeczy doczesne”. Idealna droga życiowa porządnego człowieka, którego nie zdołały zepsuć pieniądze. Podajcie mi nazwisko choćby jednego miliardera, który w 2011 roku jest zdolny każdego dnia tak gęsto zapisywać stronice – po francusku, po angielsku, po włosku lub po hiszpańsku, tłumaczyć wielkie dzieła swoich czasów, podróżować od muzeum do muzeum, skrupulatnie odnotowując każde oczarowanie. Niektórzy bogaci Francuzi kolekcjonują rzeźby współczesnych artystów. Ale oni są bardziej jak pan Jourdain ze swoimi nauczycielami muzyki i filozofii: nie mają ani dobrego spojrzenia, ani pióra, ani czasu, płacą pisarzom, którzy dostarczają im rozrywki lub ich oszukują. Wcale nie trzeba być rentierem, żeby dziś naśladować Larbauda: wystarczy otworzyć oczy i uszy; to już nie jest kwestia osobistej fortuny, ponieważ wiedza jest łatwiej dostępna, a podróże – niezbyt kosztowne. Larbaud nie jest estetą przeszłości, pokazuje nam przyszłość: a my musimy odrestaurować naszą ciekawość.

Journal (Dziennik) Larbauda nie ma w sobie ani krzty egocentryzmu, to przygoda wędrownika o okrągłych ze zdumienia oczach. Rozpoczęty w Paryżu w 1901 roku, kończy się w Albanii w roku 1935. Autor posłużył się nim, by zasilić w treść zapiski swojego wyimaginowanego miliardera (A.O. Barnabootha), ale całość jest znacznie bardziej obfita: te tysiąc sześćset stron to prawdziwa jaskinia Ali Baby. Dziennik Larbauda jest jak dziennik Léautauda, ale z większą ilością pejzaży, jak dziennik Gide’a, z tym że bez rozbierania chłopców na czynniki pierwsze, jak dziennik Renarda, w którym oschłość zastąpiona została szlachetnością. Kobiety są tam jak góry, szczyty jak malowidła, drzewa jak zabytki, a pisarze jak niebiosa. Gdzie on znajdował czas, żeby to wszystko zapisać? To przewodnik, a jego autor wędrowiec jest istotą najbardziej wyrafinowaną, jaką kiedykolwiek nosiła ziemia, mającą w plecaku całą wiedzę wszechświata. Lektura tej książki jest długa, żmudna, trzeba uzbroić się w cierpliwość, odkładać ją, znów brać do rąk.

Wchodzimy w życie genialnego zmarłego. Mamy ochotę wiedzieć o nim wszystko. Każde zdanie (czasem telegraficznie skrótowe) zawiera potencjalną historię, inspirujący obraz, wykropkowany sen. W 1901 roku (ma wówczas dwadzieścia lat) pisze na przykład: „Mały francuski chłopiec, zakochany w ekstrawaganckiej dwunastoletniej Amerykance. Stoi przy niej, gdy ta gra w warcaby". Widzimy ich, oni istnieją, to jest scena z Viscontiego, fotografia Brassaï, obraz Renoira. Inny przykład (całkowicie przypadkowy, dziennik Larbauda to niewyczerpane złoże): „Wulgarność, obcesowość, stereotypowe zachowanie zamożnych ludzi z klasy średniej zdegustowały mnie tego ranka na statku. Jedyną poprawnie zachowującą się osobą był robotnik w brudnym ubraniu. Widziałem piękne rzeczy w wodach jeziora (Larbaud pisze to nad jeziorem Como w 1912 roku): na wpół rozwinięta róża i złocista garść suchych liści (liści drzewka oliwnego) na krótko zamajaczyły na jednej z fal". Następnym razem, gdy jakiś młody gnojek mnie zapyta, dlaczego czytam książki, będę musiał odpowiedzieć: po to, żebym w 2011 roku mógł dostrzec złocistą garść suchych liści na fali wytworzonej przez kilwater statku na jeziorze Como trzynastego lipca 1912 roku.

Valery Larbaud, życie

Jako dziedzic właścicieli źródła Vichy Saint-Yorre nie robił w życiu nic poza czytaniem, podróżowaniem i pisaniem. Valery Larbaud urodził się i zmarł w Vichy (1881–1957). Ów „patriota kosmopolita" bardzo często jeździł Orient Expressem i wstępował na pokłady luksusowych transatlantyków. W 1911 roku napisał *Ferminę Márquez*, rzecz o szesnastoletniej Hiszpance, która jest jedną z najpiękniejszych dziewczęcych postaci w całym poczcie dziewczęcych postaci literatury. „Młoda dziewczyna! Gdy się ją widzi, chce się klaskać w dłonie i tańczyć wokoło niej"[127]. Czy przeczytawszy coś takiego zbyt wcześnie, można nie mieć w dorosłym życiu problemów seksualnych?

Larbaud, tłumacz *Ulissesa* Joyce’a, stworzył wyłącznie genialne wiersze i wyłącznie subtelne książki: dziennik Barnabootha (w którym dobija czytelnika słowami: „Nigdy nie mogłem spojrzeć na ramiona młodej kobiety, nie myśląc o założeniu rodziny” – on, który zmarł bezpotomnie), *Enfantines* (Dziecinady, 1918), *Amants, heureux amants* (Kochankowie, szczęśliwi kochankowie, 1923), *Jaune bleu blanc* (Żółty niebieski biały, 1923). W 1935 roku doznał udaru mózgu (w tamtych czasach nazywano to apopleksją); odtąd przez dwadzieścia dwa lata był unieruchomiony na wózku inwalidzkim, zdolny wypowiedzieć wyłącznie jedno zdanie, w którym mieści się całe jego nostalgiczne i pełne zachwytu dzieło: „Dobry wieczór, rzeczy doczesne”.

nr 41

Lęk i odraza w Las Vegas

Huntera S. Thompsona (1971)

W gruncie rzeczy pisarz powinien zawsze wyglądać tak: pijany typ, opalony, szalony, półnagi, bez grosza, z fryzurą na pazia i fifką w kąciku ust, złorzeczący ludziom na plaży w jakimś odległym słonecznym kraju. Pisarz powinien zawsze roztrzaskiwać serca i puste butelki. Pisarz powinien zawsze być otoczony pięknymi kobietami, smutnymi, bo przerażonymi jego wolnością, i innymi pięknymi kobietami – wolnymi, choć przerażonymi jego smutkiem. Pisarz powinien zawsze rozbudzać marzenia albo przynajmniej budzić zazdrość, a jeśli nie zazdrość, to chociaż litość; a przez resztę czasu niech udaje. Pisarz powinien być zawsze leniwym szpanerem, niebezpiecznym egoistą, sfrustrowanym poszukiwaczem rozkoszy, naćpanym megalomanem gotowym zaryzykować życie dla kilku nędznie wydrukowanych paragrafów w fanzinie z drugiego obiegu. Pisarz powinien zawsze wyglądać jak Charles Bukowski albo Ernest Hemingway, jak Jack Kerouac albo William Faulkner, a przede wszystkim – jak Francis Scott Fitzgerald. Ponieważ Amerykanie nie wynaleźli literatury, skupili się na innej rzeczy: na „looku” pisarza – jego trzydniowym zaroście, zepsutej maszynie do pisania, nieskoordynowanej gestykulacji, oddechu mogącym zabić stado muflonów, muszce zroszonej zapachem wymiocin po dom pérignon. Powieść *Lęk i odraza w Las Vegas* doskonale ilustruje ową „writing attitude”, której nigdy nie będzie miał Philippe Besson. Bo idealne działanie wygląda tak: ironia + gniew + rozpacz = piękno + prawda + lekkość.

Reportaż, który ukazał się w magazynie „Rolling Stone” w 1971 roku, podpisany pseudonimem Raoul Duke, początkowo nosił tytuł *Fear and Loathing in Las Vegas: a savage journey to the heart of the american dream*, co przetłumaczyć można jako: *Lęk i odraza w Las Vegas: szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu*”. Uf! O co chodzi? O psylocybinową eskapadę dziennikarza i jego towarzysza adwokata. Magazyn „Sport Illustrated” zlecił napisanie reportażu na temat wyścigu motorów (Mint 400) po pustyni w Nevadzie. Zleceniodawca chciał krótkiego sprawozdania, a Thompson oddał mu sześćdziesięciostronicowy tekst, opisujący szczegółowo wszystko, co działo się na pustyni, tylko nie wyścig. Kiedy „Sport Illustrated” odmówił opublikowania tego zwariowanego reportażu, autor postanowił rozwinąć temat i stworzyć obraz amerykańskiego snu. Thompson pisze wyłącznie reportaże. To nie jest powieściopisarz. Jego wcześniejsze „dochodzenia” miały charakter bardziej socjologiczny (przeżył rok z Hell’s Angels), a tym razem Thompson tworzy dziennikarstwo psychodeliczne. Wynikiem nie jest halucynogenna mistyka jak w przypadku tekstów Castanedy. To raczej realistyczna powieść napisana w stanie zamroczenia. „Byliśmy gdzieś na skraju pustyni w pobliżu Barstow, gdy poczułem pierwszego kopa”[128]. Pomysł opiera się na założeniu, że naćpany widz nie dostrzeże tych samych rzeczy co normalny pisarz. Skupi się na szczegółach, na wątkach pobocznych, na ludziach i rzeczach, na które nikt zwykle nie patrzy. Na swój sposób dziennikarstwo w stylu „gonzo” polega na patrzeniu przez pryzmat narkotyków, żeby lepiej dostrzec rzeczywistość. Ale nic nie stoi na przeszkodzie, żeby czytać tę książkę wyłącznie dla zabawy: rzecz o dwóch toksykomanach podróżujących cadillakiem, którego bagażnik wypełniają po brzegi niedozwolone pigułki i proszki, to jedna z najbardziej szalonych książek, jakie kiedykolwiek powstały. „Bagażnik samochodu przypominał ruchome laboratorium policyjnej brygady narkotykowej. Mieliśmy dwa worki marihuany, siedemdziesiąt pięć kulek meskaliny, pięć bibułek nasączonych ostrym kwasem, solniczkę

nabitą kokainą i całą galaktykę tęczowych dołersów, głupawek i nakręcaczy... a także ćwiartkę rumu, skrzynkę budweisera, pół litra eteru i sporo amylu". *Lęk i odraza w Las Vegas* jest jak *W drodze*, z tym że skręty zastąpiono tu LSD, a jazz – rock and rollem. To jest *Kac Vegas* trzydzieści osiem lat wcześniej.

Narkotyki są dla Thompsona tym, czym „młodzież poniżej lat szesnastu" jest dla Matzneffa[129]: sposobem okazywania nieposłuszeństwa. Lubię czytać o tym, czego sam nie przeżywam. Boję się LSD (proponowano mi je często, ale nigdy nie chciałem próbować), nie lubię sypiać z nieletnimi (to nie kończy się dobrze). Ale lubię, gdy powieści pozwalają mi doświadczyć tego, czego nie znam. Istnieje bardzo ścisły związek pomiędzy przyjemnością płynącą z lektury a pokusą nielegalności. Nie widzę sensu w czytaniu wyłącznie zdrowych, sprawiedliwych i dozwolonych historii. Lektura powinna dać nam możliwość sprawdzenia, jak to jest być kryminalistą, bez ryzyka, że staniemy przed sądem.

Przy okazji Thompson kpi sobie z amerykańskiego snu, na którego punkcie zwariował cały świat. Las Vegas jest do tego odpowiednim miejscem. Hunter Thompson pisze o rozczarowaniu: w 1971 roku dociera do niego, że „wyzwolenie", na które czekał, to tylko prowizoryczna iluzja. Widzi, że nadzieja zrodzona w latach sześćdziesiątych to żart, że rewolucja nie nadejdzie. Domyśla się, że walka jest przegrana. Jednocześnie z tym tekstem stworzył styl punk. Kilka miesięcy po napisaniu *Lęku i odrazy...* przestał pisać w ogóle.

Hunter S. Thompson, życie

Hunter S. Thompson urodził się w 1937 lub w 1939 roku (nawet data jego narodzin nie jest dokładnie znana) w Louisville w stanie Kentucky.

Wraz z Tomem Wolfe’em w latach sześćdziesiątych zapoczątkował „nowe dziennikarstwo”, publikując subiektywne i zwariowane reportaże o Hell’s Angels w „The Nation” (1965) i o kampanii wyborczej McGoverna w „The Rolling Stone” (1972). Ale Tom Wolfe zaczął nosić żałosne trzyczęściowe białe garnitury, podczas gdy Thompson cały czas bujał w obłokach i zachowywał się jak gwiazda rocka. Swój powrót na proscenium zawdzięcza Terry’emu Gilliamowi i Johnny’emu Deppowi, którym udało się stworzyć adaptację całkowicie niefilmowego *Lęku i odrazy...* w roku 1998[130], czyli dwadzieścia siedem lat po jego publikacji. W ten sposób Hunter S. Thompson stał się najbardziej kultowym żyjącym pisarzem na świecie (ex aequo z Hubertem Selbym Jr.) Ale miał to gdzieś: tak naprawdę obchodziła go rzecz znacznie poważniejsza. Nie mógł już pisać. Zaszył się w Woody Creek w stanie Kolorado, budził się codziennie o piętnastej, żeby pić burbona Wild Turkey i strzelać w ogrodzie z jednego ze swoich licznych egzemplarzy broni palnej. Aż pewnej nocy w 2005 roku przyłożył sobie do skroni magnum 44...

nr 40

Good Morning, Midnight

Jean Rhys (1939)

Fanklub angielskiej pisarki Jean Rhys zdemokratyzował się, gdy na początku XXI wieku wznowiono jej dwie najpiękniejsze powieści: *Quartet* (Kwartet, 1929) i *Good Morning, Midnight* (Witaj, północy, 1939). Postanowiłem zatrzymać się przy tej drugiej, ponieważ jej lektura nabiera nowego sensu na początku stulecia zdominowanego przez kobiety. *Good Morning, Midnight* może być w rzeczy samej potraktowana jako manifest „ptaków oblepionych mazutem".

„Ptaki oblepione mazutem"? Tym mianem Pierre-Louis Rozynès (były szef magazynu „Livres Hebdo") określił czterdziestoletnie kobiety, w każdym razie te, które nie miały szczęścia w życiu, a takich jest większość. Pierwsi mężowie je zostawili, drudzy – zdradzają, a absztyfikanci jakoś nie tłoczą się u drzwi. Zbolałe, a czasem także przejrzałe, niektóre czterdziestolatki czują, że najlepsze już za nimi – reklamy Triumpha na przystankach wpędzają je w melancholię. Więc zaczynają pić, tak jak Sasha Jansen, bohaterka *Good Morning, Midnight*. Sasha włóczy się po Paryżu, po zapyziałych hotelach, łka samotnie w restauracjach, szuka mężczyzny, żeby zemścić się na nim za całe zło, jakie zadali jej inni, spotyka żigolaka, który myśli, że jest bogata, bo ma na sobie stare futro... Oboje mocno ucierpią z powodu tego nieporozumienia. Osiągając pewien wiek, po tych wszystkich latach nieufności, obrony, ucieczki przed bólem, ludzie przestają się zakochiwać. Pozostaje im już tylko się zestarzeć, żeby uniknąć cierpienia.

Owszem, opowiadana w ten sposób, ta historia brzmi naprawdę zachęcająco – nic, tylko się powiesić. Ale niezwykły talent Jean Rhys polega na nadawaniu takiej świeżości, finezji i prostoty pozornie błahym obserwacjom, że czytelnik po skończonej lekturze jest zachwycony i wesolutki. Lekko zmęczony, bo prawda jest męcząca jak rundka po kawiarniach Montparnasse'u w październiku 1937 roku, ale usatysfakcjonowany. J.D. Salinger twierdzi, że dobry pisarz to taki, do którego czytelnik ma ochotę zadzwonić. Jean Rhys jest zatem dobrą pisarką, bo mielibyśmy ochotę nagrywać jej na automatycznej sekretarce miłosne wiadomości. Problem w tym, że nie żyje od 1979 roku; nie ma już abonenta pod numerem, który należałoby wykręcić. Jej automatyczna sekretarka milczy jak grób.

Autorka wstępu do francuskiego wydania, Geneviève Brisac, słusznie podkreśla, że „Jean Rhys mocno wyprzedziła swoją epokę: była kobietą lat dwudziestych stworzoną do życia w XXI wieku". Gdy żyła, jej książki wywoływały słaby oddźwięk (podobnie jak książki Dorothy Parker czy Dawn Powell), ponieważ ich radosny niepokój bardziej uwiódł krytyków literackich (którzy już wtedy, wszyscy, mieli skłonności depresyjne) aniżeli czytelników (równie durnych jak dziś). Ktoś, kogo słowa „sucha zgnilizna" doprowadzają do „szaleńczego śmiechu", może zdezorientować niejednego mądralę. Wędrowniczka, która boi się wracać na noc do swojego pokoiku, czuje, jak narasta powszechne pragnienie wojny. Sasha Jansen sądzi, że boi się samotności albo biedy, a tymczasem jej przerażenie ma znacznie głębsze podłoże: to strach przed nieuchronnym kataklizmem.

Jean Rhys, życie

Imię Jean Rhys (1890–1979) wymawia się jak „dżin", ponieważ nosi je kobieta, podobnie jak w przypadku Jean Seberg (a w przeciwieństwie

do Jeana d’Ormessona, Jeana Anouilha, Jeana Dutourda, Jeana Geneta i Jeana Giono). Ale nie jest to też tak do końca bezpodstawne – Jean naprawdę sporo piła. „Gdybym była mężczyzną – mawiała – byłabym bardziej wiarygodna”. Pewne jest, że we Francji z takim imieniem miałaby znacznie łatwiej (Evelyn Waugh zaś mógłby być traktowany jak kobieta). W dodatku to nawet nie było jej prawdziwe imię; w rzeczywistości nazywała się Ella Gwendolyn Rees Williams. W latach dwudziestych Jean Rhys przebywała w środowisku wiedeńskiej i paryskiej bohemy, która zainspirowała większość jej książek: *Quartet*, *Voyage in the Dark* (Podróż w ciemności), *Tigers Are Better-Looking* (Tygrysy wyglądają lepiej), *After leaving Mister McKenzie* (Kiedy pan McKenzie odszedł), a także autobiografię *Smile, please* (Uśmiech, proszę). To było w czasach, w których Joyce spotykał Modiglianiego w La Coupole. Wówczas jeszcze Montparnasse był miejscem, w którym dało się wytrzymać. Jak powiedział Angelo Rinaldi: „Urodzona w poprzednim stuleciu, zniszczona przez obecne, zatriumfuje w następnym”. Piłka jest po waszej stronie.

nr 39

Łaskawe

Jonathana Littella (2006)

Maximilian Aue się spowiada. Ten oficer SS bez przerwy wymiotuje, ma permanentne zatwardzenie, kocha się w swojej siostrze, jest homoseksualistą i doktorem prawa. *Łaskawe* to fikcyjne wspomnienia przemysłowego zabójcy nawróconego na koronczarstwo w Calais. Cel tej grubej książki jawi się nam w całym swoim zimnym świetle: rozwiać niejasności, sfabrykować techniczną powieść o Szoah, napisać coś na kształt *Drugiej wojny światowej – instrukcji obsługi*, coś, co pozwoli pogodzić nihilistyczny ton narracji z mitycznym wątkiem *Orestei* Ajschylosa. „Albo weźcie inną tragedię, bardziej współczesną, taką, która was mocno poruszyła, i zróbcie porównanie. Przykładowo, jeśli jest wśród was Francuz, to może zająć się ową drobną algierską przygodą, tak traumatyczną dla jego rodaków. W ciągu siedmiu lat straciliście tam 25 000 obywateli, wliczając przypadkowe śmierci: odpowiada to (nieco zaniżonej) liczbie zabitych w ciągu jednego dnia i trzynastu godzin na Froncie Wschodnim; albo liczbie ofiar żydowskich z około siedmiu dni”[131]. Max Aue to Darth Vader składający zeznania pełne detali i podszyte makabrycznym humorem, do którego daje mu prawo dystans sześciu dekad. Littell pisze w tonie zimnym i szaleńczym: jakby trudno mu było uwierzyć, że to, co opisał, naprawdę się zdarzyło. Nowością nie jest straszliwa prawda tego, o czym opowiada (Robert Merle już w 1952 roku wyobraził sobie życie komendanta obozu w Auschwitz i opisał je w książce *Śmierć jest moim rzemiosłem*), lecz fakt, że owa prawda to tak naprawdę fikcja, opowiedziana na początku

XXI wieku przez młodego francusko-amerykańskiego pisarza, który wciela się w postać nazistowskiego „organizatora śmierci”. Podwójny dystans obecny w tej powieści – historyczny i geograficzny – paradoksalnie decyduje o jej sile. Littell pokazuje koszmar, który, jak nam się zdawało, znaliśmy, ale na każdej stronie przygląda mu się tak, jakby to była opowieść science fiction (zanim napisał *Łaskawe*, opublikował w 1989 roku tekst z gatunku sf zatytułowany *Bad Voltage*). Bardzo rzadko się zdarza, że nie możemy wypuścić z rąk książki, której zakończenie znamy przecież ze szkoły. „Czytelnik staje się zakładnikiem” – powie Julia Kristeva. Właśnie w tym leży moc tej powieści: stosując sztuczki wyobraźni, zmusza nas, żebyśmy stawili czoło straszliwej prawdzie naszej historii, „banalności zła”, o której tak lubiła mówić Hannah Arendt. Talentem Littella jest umiejętność nietuzinkowego spojrzenia na znaną nam już opowieść (podobnie postąpił James Cameron, wymyślając na nowo dzieje Titanica). Przykład: Littell wyjaśnia, że w czasie wojny tracimy prawo do życia, lecz także prawo do tego, by nie zabijać. Albo te wszystkie nużące ustępy pełne tytułów z nazistowskiej hierarchii wojskowej czy administracji. Z litanii niemieckich słów (ich czytanie staje się z czasem coraz bardziej żmudne) emanuje rodzaj tragicznej groteski, od której krzepnie nam krew w żyłach: Szoah to stos trupów, wyrżniętych przez ekipy urzędników o napuszonych tytułach. Czasem żałujemy, że narrator jest biseksualnym masochistą, matkobójcą i kazirodcą: ta „oryginalność” nie pasuje do ogólnej wymowy książki („Żyję, robię, co mogę, tak samo jak wszyscy, jestem człowiekiem, jak inni, jestem człowiekiem, jak wy”). Nie zmienia to faktu, że nawet teraz, gdy czytam *Łaskawe* ponownie, kilka lat po Nagrodzie Goncourtów (w 2006 roku), książka ta nadal robi na mnie wrażenie swoją konstrukcją, natchnieniem i precyzją, z jaką opisuje praktyki „ostatecznego rozwiązania”. Całkiem możliwe, że ów wybitnie uzdolniony młodzian, oddając głos potworowi, stworzył ni mniej, ni więcej, tylko najlepsze dzieło o drugiej wojnie światowej, jakie kiedykolwiek powstało. „Wiele dyskutowano po wojnie, próbując wyjaśnić, co się takiego stało, skąd nagle ten brak człowieczeństwa.

Cóż, wybaczcie, nie ma czegoś takiego jak brak człowieczeństwa” (strona 612). „Myślicie pewnie: ach, nareszcie koniec tej historii. Lecz nie, ona wciąż trwa” (strona 948).

Jonathan Littell, życie

Urodził się w 1967 roku w Nowym Jorku i jest synem Roberta Littella, autora powieści szpiegowskich. Spędził dzieciństwo we Francji (w liceum Fénelon). Po studiach na uniwersytecie w Yale zaangażował się na siedem lat w działania organizacji pozarządowej Action contre la Faim i jeździł z konwojami do Bośni, Czeczenii i Afganistanu. Zbrodnie, których w tamtym okresie był świadkiem, zainspirowały go prawdopodobnie do napisania *Łaskawych*. Powieść ukazała się w 2006 roku; pracował nad nią pięć lat. Opublikowany dwa lata później esej (*Suche i wilgotne*[132]) wydaje się wskazywać, że inspiracją dla postaci Maximiliana Auego był w tym samym stopniu belgijski lider faszystowski Léon Degrelle, co serbscy czy rosyjscy kaci oraz talibowie. Jonathan Littell mieszka w Barcelonie i ma dwoje dzieci: dziewczynkę i chłopca. Poza tym, co napisałem, nie wiadomo o nim prawie nic.

nr 38

Odchodzę

Jeana Echenoza (1999)

Dlaczego jedną książkę lubimy bardziej niż inną? Przypadek. Może akurat w dniu, w którym ją czytamy, mamy dobry nastrój, jest ładna pogoda, żona właśnie urodziła, naprawdę wystarczy niewiele. Natykamy się na czarujący akapit, po którym następuje jakaś celna uwaga, a potem mądra obserwacja. Gdy czytałem *Odchodzę* Jeana Echenoza, najpierw spodobał mi się początek, a potem, znacznie później, spodobało mi się też zakończenie Pomiędzy jednym a drugim doceniałem wspaniałe detale: na przykład postać faceta, który zabija drugiego faceta, zamykając go w furgonetce chłodni. Ofiara protestuje: „(...) to takie banalne (...). We wszystkich filmach telewizyjnych tak się zabija ludzi", a zabójca odpowiada: „Masz rację (...). Film telewizyjny jest taką samą sztuką jak inne"[133], z iście Tarantinowską niefrasobliwością.

W pasjonującej debacie, która rozpala parter piwiarni Lipp w porze baraniny na zimno z fasolką („autofikcja kontra wyobraźnia, ja czy nie ja?" – oto jest pytanie), Echenoz godzi wszystkie strony sporu. Choć powieść została napisana w pierwszej osobie, mamy spore wątpliwości co do jej autobiograficznego charakteru. W historii roi się od wymyślonych sytuacji, ale nie damy sobie ręki uciąć, że jest w stu procentach fikcyjna. Echenoz wychodzi poza przestarzałe kontrowersje (które istniały już w czasach Jeana-Jacques'a Rousseau), śni o rzeczywistości, wątpi w świat wyobrażony: niejasny i ironiczny ton

przypomina dzieła Patricka Modiano, ale jest to Modiano pozbawiony nostalgii, Modiano bardziej aktualny, Modiano... postmodernistyczny...

Pewnej styczniowej niedzieli paryżanin Félix Ferrer rzuca żonę Suzanne i idzie do kochanki Laurence, postawnej brunetki („postawne blondynki" Echenoz wyeksploatował już w 1995 roku). Pół roku później leci samolotem do Montrealu, jedzie autobusem do Quebecu, płynie statkiem na biegun północny. Ucieka od życia właściciela paryskiej galerii, by wyruszyć na poszukiwanie skarbu, który utkwił w lodzie w 1957 roku. Znajdzie go, zostanie okradziony, dostanie zawału – muszę uważać, bo jeszcze chwila, a opowiem zakończenie.

Kluczowym słowem, którym można opisać tę powieść, jest „elipsa". Doceniam w równym stopniu to, co jest w książce, jak i to, czego w niej nie ma. Echenoz posuwa się naprzód za pomocą krótkich, zmyślnych i zabawnych rozdziałów: musiał napisać dziewięć powieści, żeby osiągnąć szczyt kunsztu. Pisarz musi się nauczyć swojego rzemiosła, podobnie jak szewc czy hydraulik. Echenoz ukazuje naprzemiennie paryskie flashbacki i przygodę w Arktyce, przeskakuje od lodowatego postmodernizmu do polarnej wełny, od czarnego humoru do konwencji *Białego Kła*. Ironiczny antybohater wszystkich jego książek stał się biednym, absurdalnym uwodzicielem, którego nic nie wzrusza, lecz wszystko mu przeszkadza, który wbrew sobie utknął w handlu polarnymi antykami. Echenoz używa bardzo precyzyjnego języka, żeby opisać niemożliwą do skontrolowania egzystencję. Znajduje celne słowo, by uchwycić to co nieuchwytne. Narrator pojechał szukać góry lodowej? To była ta Hemingwayowska.

Jean Echenoz, życie

Echenoz urodził się dwudziestego szóstego grudnia 1947 roku w Orange w departamencie Vaucluse. Mieszka w Buttes-Chaumont. W swoich książkach często opowiada historię kogoś, kto odchodzi, ale nie znika całkowicie (*Odchodzę* – Nagroda Goncourtów 1999, ale także *Un an* [*Rok*] czy *Les Grandes Blondes* [Postawne blondynki], Prix Novembre 1995; niektóre postaci z tej powieści – Salvador, Béliard – odżywają osiem lat później w książce *Przy fortepianie*[134]). W 1983 roku otrzymał również Prix Médicis za książkę *Cherokee*. Jean Echenoz to pisarz dyskretny, nie żadna pocieszna wykwintnisia. W 2001 roku opublikował wzruszający hołd dla swojego kochającego przecinki wydawcy (*Jerôme Lindon*, Editions de Minuit). Ów mistrz drugiego dna, ekwilibrysta wiecznego szyderstwa udowodnił, że jeśli tylko chce, doskonale potrafi doprowadzić nas do łez wzruszenia. Następnie opracował wyjątkową trylogię funkcjonalnych biografii Maurice'a Ravela, Emila Zatopka i Nikoli Tesli (*Ravel*[135], 2006, *Długodystansowiec*[136], 2008, i *Błyskawice*[137], 2010). Zastanawiam się, co pisze obecnie. Sprawianie, by czytelnicy pożądali naszych dzieł, to także część składowa talentu.

nr 37

Everyman

Philipa Rotha (2006)

Ów moralitet ma stanowić portret zwykłego mężczyzny (Everymana). Mężczyzna normalny to taki, który musi kombinować przez całe życie. Godzić przeciwności. Ogarniać swoje paradoksy. Mężczyzna to istota krucha, wystawiona na wszelkie możliwe pokusy: mięciutkie piersi, wilgotne szparki, rozkochane oczy, wygięte plecy, wypięte pośladki. Ale czy pragnienie orgazmu nie pozwala mężczyznom kochać...? Ta okrutna i lakoniczna powieść napisana została w stylu, który u Philipa Rotha lubię najbardziej: to wyzwalająca zwięzłość (taka jak w *Oszustwie*[138] czy w *Konającym zwierzęciu*). Te krótkie powieści, tak błyskotliwe w swojej skromności, nie podobają się egzegetom wielkiego pisarza z Newark – oni wolą *Ludzką skazę* albo *Amerykańską sielankę*. A przecież założenie się nie zmienia: Coleman Silk w *Ludzkiej skazie* czy Levov w *Sielance* również byli Everymanami, którzy zmagali się z rozczarowującym życiem. Zaletą krótszych dzieł Rotha jest skuteczność, śmiech, siła ciosu. Jego obszerne powieści wydają się bardziej rozwodnione, czasem sprawiają wrażenie napisanych trochę na siłę (zwłaszcza w przypadku takich dzieł jak *Spisek przeciwko Ameryce* czy *Duch wychodzi*). Pisarz skończy wkrótce osiemdziesiąt lat, nie może sobie pozwolić na owijanie w bawełnę. A ja, owszem, chętnie się do tego przyznam: jestem leniwym czytelnikiem, który lubi, gdy książka ma 152 strony. Wolę deser od sutego obiadu.

Trudno być Everymanem. Powieść zaczyna się od sceny pogrzebu bohatera, zrezygnowanego reklamiarza, którego miłością była córka Nancy, a który zdradzał wszystkie swoje kobiety i długo chorował. Cóż za smutne rekwiem... Jako motto Roth cytuje rozdzierający wiersz Keatsa („Gdzie paraliż na siwy, smętny włos nie baczy...”[139]), jak gdyby chciał nas uprzedzić: życie to ekscytująca przygoda, która kończy się źle, w szpitalnej samotności. Oto mężczyzna, który chciał być artystą, a skończył jako odnoszący sukcesy reklamiarz i sfrustrowany malarz: znamy takich. „Mamy tylko ciało, które rodzi się i umiera na wzór innych ciał, które żyły i poumierały przed nami”[140]. Ton Rotha zyskał więcej powagi i rozpaczy. Czyżby bawił się w Houellebecqa? Nie całkiem. Bo choć krytycy podkreślali śmiertelną ponurość tej książki, ja, hop! dostrzegam jego sztuczki. Pisanie o śmierci to sposób, jaki znalazł Roth, żeby utkać najpiękniejszą pochwałę życia. Już na początku powieści druga żona Everymana, wzdycha na jego pogrzebie: „Wciąż go widzę pływającego w zatoce”. I już wiadomo, co będzie dalej: KORZYSTAJCIE, CHŁOPAKI. Macie „trwać na swoim miejscu i przyjmować wszystko, co nadchodzi”. Wyszliście cało z piątego zabiegu koronarografii? Przelećcie pielęgniarkę! Pieprzcie się, pieprzcie się ciągle, najwięcej jak się da, to jedyna rzecz, jakiej nigdy nie będziecie żałować (Już w *Ludzkiej skazie* profesor Coleman Silk, lat siedemdziesiąt jeden, posuwał trzydziestoczteroletnią mężatkę). Zapomnijmy o stereotypach: Philip Roth nie jest neurotycznym żydowskim autorem z New Jersey, lecz uczniem Hugh Hefnera.

Długo szukałem tego, co sprawia, że pomimo wszystkich swoich wad (przesadne zamiłowanie do szczegółów, żmudna złożoność psychologiczna, różne style narracji) Roth jest pisarzem przewyższającym swoich kolegów. Dlaczego, skoro tak bardzo nie podobał mi się *Teatr Sabata*, z radością pochłonąłem *Everymana*? Tu nie chodzi o humor, teraz każdy chce być komiczny. Nie chodzi też o realizm, bo sam realizm nie wystarczy. W końcu znalazłem: to

inteligencja. Inteligencja Rotha błyszczy na każdej stronie. U wielu innych całą robotę odwala głupota.

Philip Roth, życie

Już od dawna Philip Roth zasługuje na Nagrodę Nobla i nie zostało mu zbyt wiele czasu, by ją otrzymać. Urodził się w 1933 roku w zamożnej rodzinie, dorastał w żydowskiej dzielnicy w Newark. W 1959 roku wydał swoją pierwszą książkę, *Goodbye Columbus*, i od tego czasu krytykuje styl życia nowej żydowskiej burżuazji. Kultywując tradycję zapoczątkowaną przez Bellowa, w 1969 roku wywołuje skandal książką *Kompleks Portnoya*; jej bohater jest ześwirowanym na punkcie seksu Żydem opowiadającym psychoanalitykowi o matce. Następnie Roth tworzy swoje alter ego, Nathana Zuckermana, który występuje w powieści *Cień pisarza* (1979), a którego ponownie spotkamy w *Zuckermanie wyzwolonym* (1981), *Lekcji anatomii* 1983), *Praskiej orgii* (1985), *Przeciwżyciu* (1986), a także w trylogii *Amerykańska sielanka* / *Wyszłam za komunistę* / *Ludzka skaza*. Pisał też o śmierci swojego ojca w książce *Dziedzictwo: historia prawdziwa* (1991), o półprawdach w *Operacji Shylock* (1993) i wskrzesił kogoś w rodzaju starego Portnoya w *Teatrze Sabata* (1995). Kto jest największym żyjącym pisarzem amerykańskim? Pastiszując to, co André Gide powiedział o Wiktorze Hugo, moglibyśmy rzec: Philip Roth, niestety!

nr 36

Les jolies choses

Virginie Despentes (1998)

Energia Virginie Despentes zmiata wszystko, co stanie jej na drodze. Skąd bierze się ta składnia, która sprawia, że czytelnik ma wrażenie, iż wyżęto go w gigantycznej wirówce lub naszprycowano dopingiem jak włoskiego kolarza? Zdania bez orzeczeń albo orzeczenia na początku, czas teraźniejszy trybu orzekającego. Synkopowe apozycje. Ani jednego błahego słowa. Ot tak. Bum. Nie trzeba za dużo mówić. To czytelnik ma zapełnić puste miejsca. Trzeba pisać tak, jak się myśli. Na surowo. Co się ze mną dzieje, do cholery? Virginie Despentes wpływa na mój styl, zwykle tak wyrafinowany. W *Les jolies choses* (Ładne rzeczy) bohaterowie nie noszą butów, lecz „shoes”. Natomiast gdy mają chandrę, mówią, że dopadł ich „blues”. Kilka zdań, żeby dać wam pojęcie o tym, na jakie tortury naraża Despentes nasz święty język: „Upał i cokolwiek niesie, jest zawsze o to jedno za dużo”; „Boli mnie aż do szpiku, że nie jestem tą, której ci trzeba”; „Większość jest przestylizowana, odbarwiona okolczykowana bezzębna zabliźniona wysokoobcaśna”. Literatura klip? Powiedziałbym raczej: dziedzictwo Djiana, a więc Bukowskiego, a więc Fantego. Oni gadali własnym językiem, Despentes rock'n’rolluje nasze narodowe narzecze. Niewiele książek ma w sobie taką nowoczesność oryginalność dzisiejszość (o kurczę, chyba się zaraziłem). Despentes dużo ryzykuje: fakt, że zostanie uznana za analfabetkę, a jej twórczość za „fashion faux-pas”, jakoś jej nie przeraża. Pisze tak, jak gdyby nie miała nic do stracenia, byle oddać ducha swojej

epoki za pomocą współczesnych słów: slangiem, verlanem, frangielskim. Dzięki niej francuski nadal jest żywym językiem.

Młodzież miga się od czytania, bo książka nie jest w stanie rywalizować z kinem. Ile razy trzeba to powtarzać? Książka nie powinna „mówić" jak książka. Virginie Despentes tworzy sekwencje scen wizualnych, jej antybohaterki nie gadają, one działają. Żadnej psychologii w stylu Mauriaca: żadnych nieuzasadnionych postępków (dzięki, Gide, dzięki, Camus!), żadnych celowych działań (dzięki, Hemingway, dzięki, Ellis!). W *Les jolies choses* jest mniej ultraprzemocy i pornografii niż w poprzednich powieściach Despentes, ale nadal kieruje nią idea, by napisać książkę, która sprawi, że wszystkie filmy staną się niemodne. I która może rywalizować z rollercoasterem.

Baise-moi (Pieprz mnie) to była jej *Thelma i Louise*; *Les Chiennes savantes* (Uczone suki) – jej *Boogie Nights*; *Les jolies choses* to jej wersja *Wszystkiego o Ewie* Mankiewicza. Claudine chce być sławna, ale jej siostra Pauline śpiewa lepiej. Tak jak wszystkie bliźniaczki jednojajowe, są do siebie podobne tylko fizycznie. Claudine jest tak zwaną pindą. Przerysowana, wciśnięta w różowe sukienki, dopasowane do barwy lakieru na paznokciach, kocha tylko siebie, więc sypia z każdym. Pauline jest wyblakła, wycofana, zakochana w Sébastienie, który gnije w więzieniu. Użyczy siostrze swojego głosu na koncercie, ale to Claudine stanie się gwiazdą kolorowych magazynów. Niestety, ładne rzeczy zawsze kiedyś brzydną. Claudine jest bardziej krucha, niż się zdaje. Popełnia samobójstwo i Pauline musi ją zastąpić. Opisy jej przemiany w Ophélie Winter[141] w niczym nie ustępują wszelkim scenom transformacji ludzi w wilkołaki, jakie zdarza się nam oglądać w wysokobudżetowych horrorach.

Czy wytrzyma długo w świetle reflektorów? I jak będzie wyglądać jej ponowne spotkanie z Sébastienem? Czy ten nie zdziwi się, widząc

luksusową gęś zamiast podporządkowanej narzeczonej? *Les jolies choses* to powieść o przekupstwie cekinami i o utracie czystości. Despentes należy do (nowej) kategorii moralistek libertynek. W tej powieści nie wybiera pomiędzy czułostkowością dla midinetek karierowiczek a satyrą na ich głupią fascynację show-biznesem. Tym, co charakteryzuje (i czyni interesującą) literaturę nazywaną postnaturalistyczną czy też trashową, jest rozkosz płynąca z krytyki przyjemności. Telewizja, muzyka pop, symbole seksu są tu pokazane takimi, jakie są: to miraż, w którym bezrobotna młodzież widzi swoje zbawienie. Virginie Despentes czytała *Asphyxie* Ann Scott – jeszcze jedną podróż do piekieł rocka. *Ładne rzeczy* to kłamliwy tytuł: *Powszechna zgnilizna* byłaby bardziej odpowiednia (ale mniej ironiczna). Despentes przypomina nam: żyjemy w społeczeństwie, w którym wszystkim się wydaje, że mają ciągle po dwadzieścia lat, w którym nikt nie kocha nikogo (poza sobą samym) i w którym dziewczyny są zmuszone bez przerwy kłamać. Udaje się jej nawet pokazać mężczyznę zdradzającego swoją kobietę... z nią samą. Krótko mówiąc, jest całkowicie zrozumiałe, że „wszystko stało się tak głupie jak świat pełen mrówek”.

Virginie Despentes, życie

Virginie Despentes, była hostessa w salonach masażu, urodzona trzynastego czerwca 1969 roku w Nancy, ma czelność pisać powieści i sama robić ich adaptacje filmowe, podobnie jak Emmanuel Carrère, Marc Dugain, Michel Houellebecq, Alexandre Jardin, Yann Moix, Vincent Ravalec... Tak było w przypadku *Baise-moi*, jej pierwszej powieści, opublikowanej w 1993 roku, której adaptacja z 2000 roku[142] była dozwolona od lat osiemnastu, a także w przypadku *Bye Bye Blondie*, powieści wydanej w roku 2004, która stała się filmem pełnometrażowym siedem lat później[143]. Despentes jest także autorką

wydanego w 2002 roku *Teen Spirit* (tytuł zapożyczony od Nirvany, powieść o nastolatku). Kolejne książki podkreślały jej walkę na rzecz feminizmu ze znakiem jakości X (*King Kong théorie* [*Teoria King Konga*], 2006) oraz lesbijski militantyzm ocierający się o heterofobię (*Apocalypse bébé*, Prix Renaudot 2010). Wybrałem *Les jolies choses* (Prix de Flore 1998), ponieważ nie lubię powieści zaangażowanych: tracą dwuznaczność, która jest źródłem powieściowości. Książka została przeniesiona na ekran przez Gilles'a Paqueta-Brennera w 2001 roku. Marion Cotillard gra w nim podwójną rolę przetrąconych bliźniaczek; i już tam śpiewa, siedem lat przed Oscarem za rolę w filmie *Niczego nie żałuję – Edith Piaf*.

nr 35

W drodze

Jacka Kerouaca (1957)

Żadnej książki nie da się przeczytać po raz drugi. Ponowna lektura to czytanie po raz pierwszy książki, którą już kiedyś czytaliśmy. To wkurzające, bo lubimy mawiać, że przeczytaliśmy dużo książek. Gdy zamykamy powieść, myślimy sobie: „Odfajkowane!”. I odkreślamy tytuł na swej mentalnej liście. „Ten już mam za sobą. Następny!” Ale to nie tak. Gdy po latach bierzemy do ręki tę samą książkę, dociera do nas, że nigdy jej nie czytaliśmy. Odkrywamy ją w całości na nowo. Zmieniła się, tak jak my. Na przykład *W drodze*. Arcydzieło Jacka Kerouaca, założyciela beat generation. To jedna z najważniejszych książek XX wieku, która zmieniła życie wszystkich swoich czytelników. I to w sposób mniej bolesny niż *Kapitał* Karola Marksa.

Bez Kerouaca nie byłoby Boba Dylana ani ruchu hipisów, ani wyzwolenia seksualnego... Gdy po raz pierwszy czytałem opowieść o bezładnej odysei naćpanych alkoholików po Stanach Zjednoczonych, byłem nastolatkiem i uważałem się za arystokratę. Nagle otworzył się przede mną nowy świat: wolność, wiatr, poezja, kilometry na liczniku, tchnienie prozy lirycznej i rytmicznej jak bebop, ochota, by się uchlać i rzucić wszystko, wrzeszcząc „łaaaaaaaaahooooooł!”. Z dnia na dzień zostałem bitnikiem (co w praktyce przekładało się na brak wizyt u fryzjera przez co najmniej pół roku). Niedawno Gallimard wydał przekład całościowej wersji *W drodze* i zbiór wszystkich powieści z cyklu *The Duluoz Legend* – hipisowskiego wariantu *W poszukiwaniu straconego czasu* – a ja tymczasem się zestarzałem, chociaż ciągle noszę

taką samą fryzurę. Dostrzegam dziś naiwność niektórych fragmentów: „Wiedziałem, że gdzieś na tej drodze czekają na mnie dziewczyny, wizje, wszystko; gdzieś na tej drodze zostanie mi wręczona perła”[144]. Ten niewinny entuzjazm był tyle razy kopiowany, że w XXI wieku trudno nam się do niego przekonać... Sporo się wydarzyło od 1957 roku.

Być może książkę przygniotła jej własna legenda: historia „spontanicznej prozy” bez akapitów, spisanej na maszynie w 1951 roku, w ciągu dwóch i pół tygodnia, na trzydziestopięciometrowej rolce papieru do teleksu (ona też jest metaforą drogi), dzieła, które przez sześć lat odrzucali wszyscy wydawcy – wszystko, co wiemy dziś na temat tego autodestrukcyjnego szaleńca, jakim był Neal Cassady (pierwowzór postaci Deana Moriarty’ego, „płonącego anioła”). Kerouac okazał się znacznie rozsądniejszy od niego, to on był pracusiem w tej ekipie, to on był grzecznym skrybą, tym, który uwiecznił szaleństwa swoich kumpli. Tym, który robił notatki, podczas gdy inni świetnie się bawili. W każdej bandzie kolegów jest zawsze jakiś wariat, który z zasady umiera młodo (na przykład należący do szajki Viana Major, który zabawiał się, wspinając po fasadach kamienic i wchodził na imprezy przez okna, no i pewnego razu spadł z wysoka). Ten wariat to rozrywkowy odpowiednik muz antycznych poetów. „Ale wtedy jeszcze tańczyli na ulicach, jakby mieli kuku na muniu, a ja kusztykałem za nimi, tak jak przez całe życie kusztykam za fascynującymi mnie ludźmi, bo dla mnie prawdziwymi ludźmi są szaleńcy ogarnięci szałem życia, szałem rozmowy, chęcią zbawienia, pragnący wszystkiego naraz...”

Umknęły mi różne detale: zygzakowata konstrukcja (San Francisco, Nowy Orlean, Meksyk), orgie, bójki i inne rzeczy, ocenzurowane przez Viking Press w 1957 roku (homoseksualizm, prawdziwe nazwiska postaci, kilka scen erotycznych). Czytając po raz kolejny ów rwący strumień prozy, zrozumiałem przede wszystkim, że Kerouac jest... twórcą rapu! *W drodze* to hip-hopowa płyta. Możecie ją recytować na głos. Eminem prochu nie wymyślił.

Wniosek: *W drodze* daje radę. Pozostaje jedyną książką, po której zamknięciu mamy ochotę rzucić wszystko w diabły. Chyba zaraz kupię sobie volkswagena kombi i bez zastanowienia spierdolę do San Sebastián, śpiewając hit *I'm on the Road Again* Canned Heat. Kerouac to zaciekły wróg stagnacji. To także malarz Ameryki. Wydaje się, że mówi światu: ten kraj jest wielki i brudny, piękny i chory? Przemierzmy go wzdłuż, wszerz i po przekątnej, żeby zobaczyć, jak z nim naprawdę jest. „I oto miałem przed sobą wielkie nagie cielsko mojego amerykańskiego kontynentu; gdzieś w oddali mroczny, szalony Nowy Jork wypuszczał w niebo tuman kurzu i brunatnej pary. Jest coś brunatnego i świętego we Wschodnim Wybrzeżu; Kalifornia natomiast jest biała jak sznury od bielizny i ma pstro w głowie – przynajmniej tak wtedy sobie pomyślałem".

Jack Kerouac, życie

Jean-Louis Kerouac, zwany „Ti Jean", urodził się dwunastego marca 1922 roku w Lowell w stanie Massachusetts. Jego rodzice pochodzili z Quebecu. W wieku czterech lat traci starszego brata. Do jedenastego roku życia mówi po francusku, a potem zaczyna grać w futbol amerykański. W wieku siedemnastu lat przyjeżdża do Nowego Jorku, gdzie odkrywa język angielski, bebop, burbona i kolegów z Uniwersytetu Columbia. Podziwia zwłaszcza Neala Cassady'ego, genialnego wariata o skłonnościach samobójczych, który improwizuje tyrady: „Wiem wszystko o wszystkim, ile razy będę musiał wam to powtarzać?". To Cassady był prawdziwą gwiazdą, ale ponieważ był też nienormalny i marnował swój talent, nieśmiały Kerouac go szpiegował, naśladował, odwalał całą robotę i to on jest tym, który pozostał. Zwycięstwo literatury nad życiem! W 1957 roku, po publikacji *W drodze*, Kerouac został idolem młodzieży. Miał wówczas przed sobą już tylko dwanaście lat życia, w ciągu których w trzynastu książkach

(między innymi *Wizje Gerarda*[145], *Włóczędzy Dharmy*[146], *Big Sur*[147], *Vanity of Duluoz*...) eksploatował te same tematy. Umiera jako zniszczony alkoholik, schroniwszy się u matki na Florydzie, w wieku czterdziestu siedmiu lat, dwa miesiące po Woodstock.

nr 34

Saltwater

Charlesa Simmonsa (1998)

Charles Simmons to perfekcjonista tworzący powoli (jedna książka na dziesięć lat). Nie spieszy się, choć pisze zwięźle. Tytuł jego powieści, *Saltwater*, oznacza „słoną wodę”, którą jednak pije się jak setkę wódki. Opowiada w stylu Turgieniewa (autor sam przyznaje, kim się inspirował) o pierwszej miłości: o uczuciu młodego Michaela (lat 15) do jego wakacyjnej sąsiadki, fotografki Ziny Mertz (lat 20). Ta piękność rosyjskiego pochodzenia nazywa go Miszą i pokazuje mu, czym jest wódka (nomen omen), pocałunki w powieki, zazdrość oraz śmierć.

Bohater zakochuje się w niej latem 1968 roku, na tle pejzażu jakby żywcem wyjętego z obrazów Edwarda Hoppera (czyli z reklamy Ralpha Laurena). Wschodnie Wybrzeże Stanów Zjednoczonych to miejsce równie szykowne jak dołujące, zwłaszcza że tata Michaela też jest zafascynowany piękną Ziną, jej śniadą cerą, białymi zębami i młodym wiekiem. To piekielne trio zdąża radośnie ku katastrofie przy plaży na przylądku Bone. Gdy ojciec i syn mają na oku samą kobietę, dochodzi do czegoś, co od dwóch i pół tysiąca lat nosi tę samą nazwę: tragedia.

Geniusz Charlesa Simmonsa polega na zaanonsowaniu tej tragedii już w pierwszym zdaniu: „Latem 1968 roku zakochałem się, a mój ojciec utonął”. Ten brutalny wstęp to ostrzeżenie: przed nami kolejna miłosna historia, która źle się skończy. Przewracamy zatem strony z obawą, zachłannością i podziwem wobec zmyślności autora. Ileż lat musi przecierpieć pisarz, żeby wyrazić w swojej książce tak wiele bólu? Musi żyć (długo), pracować (dłużej) i obserwować ludzi (najdłużej), a wtedy

uda mu się osiągnąć cel: oczarować nieznane mu istoty, opisując istoty, których nie ma.

Saltwater to powieść doskonała, którą mamy ochotę czytać i czytać, i jeszcze raz czytać, i jeszcze raz, podobnie jak *Buszującego w zbożu*, *Wielkiego Gatsby'ego* czy *Witaj, smutku*. To powieść pełna prostoty i delikatności, balansująca niebezpiecznie pomiędzy elipsą a liryzmem. „Woda, niebo, piasek. Pomnóżcie to przez dzień i noc, a zawsze da to wam tylko sześć rzeczy do oglądania". Owszem, im więcej przeczytamy pesymistycznych powieści, tym szybciej przestaniemy w końcu wierzyć w romantyzm. I co z tego? Może właśnie w ten sposób stajemy się szczęśliwi – albo dorośli. Co robi ten krótki tekst, banalna historia o letniej utracie złudzeń, na liście stu książek XX wieku? Zauważyłem, że wszyscy, którym dawałem tę powieść, rozpływali się w podziękowaniach. *Saltwater* to lektura miękka, przytulna, zdrada podszyta straszliwym spokojem, szkoła uczuć, zwięzła i słona. Jej obecność na liście nie ma nic wspólnego z teorią literacką. To po prostu okazja, żeby przypomnieć, iż czasem w tym wszystkim chodzi tylko o to, żeby napisać dobrą książkę.

Charles Simmons, życie

Charles Simmons mieszka w Nowym Jorku. Urodził się w 1924 roku, a więc teraz ma osiemdziesiąt siedem lat. Można zatem pomyśleć, że chodzi o starego amerykańskiego pisarza. Błąd! Tylko we Francji osiemdziesięciosiedmioletni pisarze piszą tak, jak gdyby mieli osiemdziesiąt siedem lat. Charles Simmons jest dwudziestolatkiem, którego cechą charakterystyczną jest to, że urodził się w 1924 roku, a w roku 1964 otrzymał Nagrodę Faulknera za *Powdered Eggs* (Jajka w proszku; spowiedź erotyczna godna *Kompleksu Portnoya* albo *Sexusa*, nie do dostania we Francji; wstyd!). Poza tym przez dwie dekady był

krytykiem literackim „New York Times Book Review” i ma piękną, pooraną bruzdami twarz, o której mówi w innej swojej książce: *Wrinkles* (Zmarszczki).

nr 33

Jäniksen vuosi

Arta Paasilinny (1975)

Arto Paasilinna to pisarz znany, chociaż fiński. Niestety, do niedawna też nie czytałem jego książek, mimo że często mnie pytano: „Zna pan Paasilinnę?”, a ja musiałem się wykręcać i stosować banalne sztuczki w stylu: „Savitzkaya lepszy”, albo „Nie, dzięki, już nie jadam na śniadanie szwedzkich sucharów”. Ale teraz wszystko się zmieni. Teraz będę mógł stawić czoło fanom genialnego fińskiego drwala. Teraz będę nawet próbował przekonać was, żebyście dołączyli do wielkiej kohorty paasilinnofilów. Bo teraz jestem po lekturze *Jäniksen vuosi* (Rok zająca).

Ta książka, w której nie spodziewałem się odnaleźć klasyka, zaczyna się w sposób dość niepozorny. Jej bohater, Vatanen, to nie słynny kierowca rajdowy, lecz zblazowany helsiński dziennikarz ze skłonnością do depresji. Jadąc samochodem, potrąca zająca. Zatrzymuje się, szuka, znajduje zwierzątko (które tym razem nie uciekło), po czym znika w lesie. Jego kolega fotograf zwiewa, bo ma gdzieś Vatanena (nawiasem mówiąc, żona też ma go gdzieś). Bajka ekologiczna? Poezja w stylu neobitnikowskim? Baśń filozoficzna? *Jäniksen vuosi* to przede wszystkim hymn na cześć ucieczki. Nordycki wariant *W drodze*. Vatanen jest po prostu facetem, który ma dość swojego życia i korzysta z pierwszej lepszej okazji, żeby nie wracać do domu.

Styl Paasilinny jest jednocześnie lakoniczny i lapoński. Autor posuwa się naprzód krótkimi, zmrożonymi, niemalże leniwymi akapitami. Swojego bohatera kontempluje z lękiem zająca, który zastygł naprzeciw cywety. To pisarstwo minimalistyczne: rzekłbyś, że autor też ma ochotę

zniknąć, podobnie jak jego bohater. Ta sowizdrzalska powieść mówi o rozpłynięciu się, wyparowaniu, jakie w tamtej epoce było jeszcze możliwe, ponieważ działo się to, zanim Finowie wymyślili nokię.

Im bardziej osobista historia, tym bardziej uniwersalna. Vatanen jest wprawdzie fińskim reporterem, ale przechodzi klasyczny kryzys wieku średniego – to czterdziestolatek, który chce rzucić wszystko w diabły. Uciekając na północ, by uratować życie przypadkowemu zającowi, spotyka różnych ludzi – jedni mu pomagają, inni dzwonią po gliny (Vatanen zostaje aresztowany za „posiadanie dzikiego zwierzęcia"), wielu próbuje zamordować zająca z różnych, choć zawsze absurdalnych powodów (religijnych, handlowych lub w związku z zabobonem). Nim nastąpi zakończenie w stylu Marcela Aymé, nasz uciekinier zabija nawet niedźwiedzia. *Rok zająca* mógłby również nosić tytuł *Easy Rabbit* (w nawiązaniu do *Easy Ridera*). To także opowieść o niemożliwym powrocie do natury, podobnie jak napisana dwadzieścia lat później (w 1996 roku) książka *Wszystko za życie* Jona Krakauera. Różni je przede wszystkim poczucie humoru, na który pozwala fikcja.

Arto Paasilinna, życie

Arto Paasilinna urodził się w fińskiej Laponii w 1942 roku. Próbował sił w różnych zawodach. Był kolejno drwalem, robotnikiem rolnym, dziennikarzem i poetą. Ostatecznie wybrał zawód powieściopisarza – ta pozycja brzmi najpoważniej w jego życiorysie. Jest autorem około dwudziestu książek przetłumaczonych na wiele języków. Wśród nich są: *Jäniksen vuosi, Wyjący młynarz*[148], *Elämä lyhyt, Rytkönen pitkä* (Życie mija, Rytkönen zostaje), *Ukkosenjumalan poika* (Syn boga burzy – lubię ten tytuł, przywodzi mi na myśl serial *Kung fu*), *Hirtettyjen kettujen metsä* (Las powieszonych lisów – ten tytuł przywodzi mi raczej na myśl *Blair Witch Project*), *Paratiisisaaren vangit* (Więźniowie rajskiej wyspy – radosne wariacje na temat Robinsona Crusoe, tym razem otoczonego

wiankiem rozochoconych Szwedek!), *Suloinen myrkynkeittäjä* (Słodka trucicielka) czy *Fantastyczne samobójstwo zbiorowe*[149]. Nie wiem, czy Arto Paasilinna figuruje na liście kandydatów do Nagrody Nobla. Wiem tylko, że gdyby Szwedzi zapytali mnie o zdanie, poprosiłbym, żeby przestali koronować pisarzy z odległych krajów, bo sami tuż pod nosem mają niesamowitą postać, literata ukrytego w domu z okrągłych bali.

nr 32

La vie de Patachon

Pierre’a de Régnier (1930)

Wbrew fałszywej, lecz szeroko rozpowszechnionej opinii wartości „sex, drugs and rock'n’roll” nie narodziły się wraz z muzyką rockową, lecz – najpierw – w literaturze, a opublikowana w okresie międzywojennym powieść jest tego najlepszym dowodem. To niewielka biała książeczka nieznanego i dawno zmarłego autora. Jest w niej jednak kilka szczegółów, które przykuły moją uwagę: słowo wstępne napisał Édouard Baer, wydanie firmuje swoim nazwiskiem Alain Weill (ci dwaj postrzeleńcy to autorytety w materii dobrego gustu), a tomik został wydany w serii Les Inattendus (Nieoczekiwani) przez oficynę wyspecjalizowaną w odkrywaniu absurdalnych inkunabułów (takich jak na przykład *Dla czego ludi odurmaniwajutsia?* Lwa Tołstoja). Zatem z zaciekawieniem otworzyłem dziełko zatytułowane *La vie de Patachon* (Życie Patachon) Pierre’a de Régnier, syna poety Henriego de Régnier i wnuka innego poety, José-Marii de Heredia. Ktoś, kto jest potomkiem dwóch poetów, ryzykuje, że sam zostanie poematem, zwłaszcza gdy jego prawdziwym ojcem jest Pierre Louÿs (Pierre de Régnier miał bardzo rozgałęzione drzewo genealogiczne i niezwykle literackie DNA). Książka *La vie de Patachon*, opublikowana w 1930 roku przez wydawnictwo Grasset, to przede wszystkim zapis potocznego języka wyrażającego moją codzienną egzystencję. To także radosna relacja z Paryża „szalonych lat”; pomiędzy jedną rzezią a drugą Miasto Świateł było najzabawniejszym miejscem na ziemi. Trudno w to uwierzyć dziś,

w epoce czystek etnicznych i porządków moralnych, ale taka jest prawda: Paryż był dawniej miastem, w którym kwitło nocne życie, szampan lał się strumieniami, narkotyki sprzedawano legalnie, a imprezowanie nie kosztowało ani grosza. Wyobraźmy sobie, jak dziś wyglądałoby połączenie Moskwy z Amsterdamem i Bangkokiem. W okresie międzywojennym amerykańscy pisarze zjeżdżali do nas nie po to, by zwiedzać Luwr, lecz po to, by uciec przed prohibicją i bywać we francuskich domach publicznych. Bohater książki nazywa się Fifi-Biquet, a Emma Patachon to jego muza – nazwisko Bovary było już wówczas „zajęte". Ów zatwardziały nocny marek błąka się po całodobowych lokalach i torach wyścigowych, pomiędzy Deauville, Montmartre'em a Wybrzeżem Baskijskim. Miesza wszelkie możliwe alkohole, kolekcjonuje rozmaite doświadczenia (opium, koka, seks grupowy), budzi się o siódmej wieczorem, a kładzie o siódmej rano. Pisze też ładne czterowiersze à la Toulet:

> Wiedz zatem, że w kasynie
> i przy tym trybie życia
> nie natkniesz się na boginię,
> jest za to Kocia-Kicia[150].

W butonierce nosi pęczek świeżych, zielonych fasolek szparagowych. Sypia wyłącznie z dziewczynami, które sypiają ze wszystkimi. Delektując się każdą kroplą tego nektaru świętowania, przypomniałem sobie kilka wspaniałych nocy przetańczonych przy *La Bostella* (Honoré Bostel był wielbicielem Pierre'a de Régnier), ale przede wszystkim pomyślałem o kilku ulubionych powieściach: *Kręćku i planktonie* Borisa Viana, *Monsieur Jadis ou école du soir* Antoine'a Blondina i *Zwrotniku Raka* Henry'ego Millera (wszystkie powstały po 1930 roku). Myślę, że te punkty odniesienia powinny ostatecznie was przekonać; a na wypadek gdyby to nie wystarczyło, przepisuję również ten uroczy ustęp: „Życie to rzecz tak krótka i tak dziwna, że trzeba się spieszyć, by opisać to, co jest

w nim najprzyjemniejszego (...), pozostawiając przyszłości matematyczny, przypadkowy lub losowy wybór pomiędzy opiewaniem wspomnień a zbieraniem popiołów”.

Pierre de Régnier, życie

Pierre de Régnier nie jest synem Henriego de Régnier, lecz jego przyjaciela Pierre’a Louÿsa. Urodził się w 1898 roku, zmarł w roku 1943; żył w czasach, które młodzieży wydają się zamierzchłe i w których nie istniały testy DNA... Jego matka, Marie de Heredia (córka poety José-Marii o tym samym nazwisku), wiodła życie w stylu *Julesa i Jima* ze swoimi dwoma najlepszymi przyjaciółmi. W rezultacie Pierre (nazywany Tygrysem) był niepoprawnym hulaką: pijakiem i amatorem kobiet lekkich obyczajów. *La Vie de Patachon*, książka opublikowana w 1930 roku, odmalowuje obraz paryskich nocy w szalonych latach. Ale Régnier jest również autorem snobistycznych wierszy, które przywodzą na myśl Larbaudowskiego Barnabootha.

> Przyznaję, spory ze mnie dziwak,
> Paradoks bliski mi i realizm,
> Nie stronię od pomarańczowych piżam
> Miłości, szypru i pall malli.

Zebrał je wszystkie pod skromnym tytułem *Erreurs de jeunesse* (Błędy młodości, 1924). Jego druga powieść, *Colombine ou la grande semaine* (Kolombina albo wielki tydzień, 1929), nie doczekała się kolejnego wydania, a szkoda.

nr 31

Higiena mordercy

Amélie Nothomb (1992)

W sklepie z szyldem „Notomberia” sprzedaje się tylko nadpsute intrygi, spotkania z mdłymi ludźmi i mentalnego HIV-a. Cudownym przeznaczeniem Amélie Nothomb jest bycie anty-Amelią Poulain: kimś, kto nie próbuje przysługiwać się nieznajomym w sposób inny, niż tylko sprzedając im złe wiadomości. Pisarz powtarza te same kłamstwa przez całe życie. Kłamstwo Amélie Nothomb jest bardzo proste: każdy literat to diabeł, który uważa się za Boga. Jej debiutancka powieść, opublikowana w 1992 roku, składa się z pięciu dialogów z tą samą postacią: to Prétextat Tach, osiemdziesięciolatek, laureat literackiej Nagrody Nobla cierpiący na końcowe stadium raka. Czterej dziennikarze zostają kolejno poniżeni i obsypani inwektywami przez antypatycznego, otyłego, łysego pisarza, rasistę i megalomana, mizantropa i mizogina („Wszystkie kobiety to larwy”[151]). Błyskotliwa brutalność jego wypowiedzi przypomina sposób, w jaki Nabokov zapędzał w kozi róg swoich rozmówców (wywiady ukazały się w zbiorze *Strong Opinions* wydanym przez 10/18 pod tytułem *Partis pris*), ale Nothomb inspirowała się także postacią Costy z cyklu *Dziewczęta* Montherlanta (ona też uważa tę książkę za jedną ze swoich ulubionych). A później młoda kobieta o imieniu Nina odwróci sytuację na swoją korzyść, odkrywając sekret przeszłości Tacha.

Od chwili debiutu w wieku dwudziestu pięciu lat Amélie Nothomb miesza składniki swoich kolejnych sukcesów. Stworzony przez nią pisarz na wózku inwalidzkim fascynuje arogancją, jada flaki na

śniadanie i pije czarną herbatę. To grafoman prawiczek, kreatura z zoo, która wygłasza prowokacyjne niedorzeczności, żeby zaszokować burżuja: „Jestem kupą sadła”. Do 2011 roku Amélie Nothomb opublikowała niemal tyle samo powieści co Prétextat Tach przez całe życie (ona 19, on 22). Opowiedziała zarówno o bulimii, jak i o anoreksji, zarówno o pięknie, jak i o brzydocie, zarówno o dzieciństwie, jak i o śmierci. Stała się barokową figurą francuskojęzycznego świata literackiego, głównie dzięki swoim prasowym zwierzeniom na temat ekstrawagancji żywieniowych, analogicznych do tych, jakimi wykazywał się bohater jej debiutanckiej powieści. Mogłaby krzyknąć jak Flaubert: „Pan Tach to ja!”.

Higiena mordercy to zdecydowanie jej najlepsza powieść, najdojrzalsza, najinteligentniejsza, najbardziej makiaweliczna. Nothomb prezentuje w niej rzadko spotykaną wirtuozerię, erudycję i swobodę. Wyjątkowy debiut: zapowiada i streszcza całą przyszłą twórczość autorki. Tytuły powieści Tacha – *Pochwała niestrawności*, *Bezbolesne ukrzyżowanie*, *Bezinteresowne gwałty międzywojnia*, *Modlitwa z wytrychem*, *Urbi et orbi*, *Zamach na brzydotę*, *Zdechnąć bez przysłówka*, *Proza depilacji*, *Totalna klęska*... – wydają się pastiszem tych, które Nothomb będzie nadawać swoim książkom przez dwie kolejne dekady. Od czasu *Higieny mordercy* publikuje co roku, w sierpniu, książki, których tytuły wymienił jej pierwszy bohater! Przeciwieństwem amnezji jest wspomnienie z przyszłości.

Dobrze naoliwiona, pełna zwrotów sytuacyjnych intryga finałowego dialogu przywodzi na myśl *Detektywa* Mankiewicza: to manipulacja, wojna nerwów pomiędzy starym pisarzem a młodą dziennikarką; rozmawiają o dawnym morderstwie, czymś w rodzaju grzechu pierworodnego, który obudził w Tachu literackie powołanie. Stary zrzęda wpada w zasadzkę zastawioną przez kobietę, którą, jak mu się wydawało, miażdży. Mizoginizm wypowiedzi zaskakuje u tak młodej pisarki: kobiety powinny umierać w wieku dojrzewania, bo potem ich

życie staje się zbyt straszne. Nothomb w swojej pierwszej książce na wiele sobie pozwala: „Gdyby mężczyźni byli dżentelmenami, w dniu ich pierwszej miesiączki powinni je zabijać”. „Człowiek, który uśmiercił ukochaną istotę, czuje w sobie przypływ witalności”. „Nikt nie potrafi kochać się tak jak dzieci”. Nigdy potem Amélie Nothomb nie posunie się równie daleko jak w swoim pierwszym arcydziele, którego bohater, będący na początku erzacem Céline’a, na końcu staje się dosłownie kopią Marca Dutroux (również Belga). Młoda Nothomb korzysta z tej sprytnej konstrukcji, żeby pokazać nam, iż dogłębnie zrozumiała, czym jest literatura: „Odmienić spojrzenie – na tym polega nasze zadanie”. „(...) moje książki są szkodliwsze od wojny, ponieważ budzą chęć rozstania się z życiem, tymczasem wojna budzi w człowieku chęć przeżycia”; „(...) pisarze są nieskromni; gdyby tacy nie byli, zostaliby księgowymi, motorniczymi, telefonistkami – byliby ludźmi godnymi szacunku”; „Szczytem wyrafinowania jest sprzedawać swoje książki w milionach egzemplarzy i nie być czytanym”. „Pisać i nie czerpać z tego rozkoszy cielesnej – to amoralne. (...) Jedynym usprawiedliwieniem pisarza jest rozkosz”. Skoro wszyscy pisarze to higieniczni mordercy, Amélie Nothomb również jest jednym z nich.

Amélie Nothomb, życie

Amélie Nothomb urodziła się w Kobe (Japonia) trzynastego sierpnia 1967 toku. Pochodzi ze szlachetnego brukselskiego rodu, jest córką ambasadora. W związku z tym dorastała, jedząc czekoladki Ferrero Rocher i pijąc szampana. W wieku trzech lat była alkoholiczką i za dużo podróżowała: Chiny, Stany Zjednoczone, Laos, Belgia – stąd brała się jej samotność, sprzyjająca literackiej inspiracji. Wydana w 1992 roku *Higiena mordercy* to miażdżący debiut literacki, jakich nie oglądaliśmy od czasów *Witaj, smutku*, książki z roku 1954. Później co roku pojawiały się jej krótkie powieści, czasem intymne i komiczne (*Z pokorą*

i uniżeniem[152], Grand Prix Akademii Francuskiej w 1999 roku, *Metafizyka rur*[153] w roku 2000, *Biografia głodu*[154] w roku 2004, *Ani z widzenia, ani ze słyszenia*[155] – uhonorowana Prix de Flore, w roku 2007), czasem – nieudane albo szkolne (nie podamy tytułów). Autobiograficzna twórczość na szczęście pozwoliła jej uciec przed przytłaczającym przekleństwem doskonałego debiutu.

nr 30

La Femme riche

Patricka Bessona (1993)

Różnica pomiędzy książkami Patricka Bessona a książkami innych pisarzy jest prosta: książki innych pisarzy odkładamy na szafkę nocną, mówiąc sobie: „Muszę to koniecznie przeczytać”, natomiast książki Bessona zaczynamy czytać od razu i czytamy do końca, a dopiero potem odkładamy je na stolik. Dlaczego? To poczucie humoru pisarza przyciąga i utrzymuje naszą uwagę. Istnieją inni inteligentni literaci, inni zabawni autorzy, inni okrutni pisarze, ale żaden z żyjących nie ma tak ciętego dowcipu. Cięty dowcip (*wit*, jak mówią Anglicy) to mieszanka intelektu, humoru i agresji. Besson wykazuje się nim w każdej książce, a Bóg mi świadkiem, że publikuje sporo! Ponieważ jestem leniwy, nie lubię grafomanów: nie mam czasu śledzić ich twórczości. Ale nie przeoczę żadnej książki Bessona, w obawie, że ominie mnie jakiś dowcip stulecia. Wielcy pisarze to tacy, którzy zmuszają nas, żebyśmy ich czytali.

Bessona, podobnie jak Viana i Cocteau, rozprasza obawa przed nudą. Pisząc na potrzeby prasy, poprawia sobie styl, a jednocześnie zarabia na życie, eksplorując swoją epokę. Pisze szybko i bez wątpienia właśnie dlatego my szybko go czytamy. Jego obfita produkcja (pisze dla kasy, to najemnik, jak Dumas czy Balzac) zawsze niesie za sobą nowe pomysły, błyskotliwe ustępy, skandaliczne aforyzmy, zwroty akcji, nieoczekiwane konkluzje. Jacques Brenner uważał Bessona za jednego z naszych najważniejszych prozaików i obserwatorów społeczeństwa. Miał absolutną słuszność. Trzeba poważnie traktować piszących literatów.

Wybór jednej powieści spośród całej jego bogatej produkcji był zadaniem karkołomnym. Najbardziej lubię zuchwałe farsy, obsceniczne, fałszywie proste historie w stylu Simenona: *Haldred, L'Orgie échevelée* (Rozczochrana orgia), *La Titanic*, *Un état d'esprit* (Stan umysłu), *Le Dîner des filles* (Dziewczyńska kolacja), *1974*, *Come baby* i *La Femme riche* (Bogata kobieta). Ponieważ od ponad dwóch dekad widuję się czasem z Bessonem, zdarza mi się megalomańsko myśleć, że napisał te książki specjalnie dla mnie! Są jak szyte na miarę: pasują jak ulał. Wszystkie składniki wydają się połączone tak, by sprawić mi przyjemność: seks, dekadencja, żółć, zwięzłość. *La Femme riche* (1993) to niezwykła satyra na burżuazję wyrosłą z ideałów Maja '68, wykpiwająca straszliwą komedię relacji kobiet i mężczyzn u schyłku XX wieku. Ów kryminał, w którym zabójca używa bardzo oryginalnego narzędzia zbrodni, należy do nieznanej kategorii: to thriller seksualnie parodystyczny. Erotyczna powieść „noir" czy niestosowny żart?

Powieść zaczyna się mocnym uderzeniem: pewien człowiek zleca płatnemu mordercy zabicie kobiety. Dopiero po kilku rozdziałach orientujemy się, że Michel, bankier zabójca, który ma sprzątnąć Nathalie Forest, nie dysponuje ani spluwą, ani sztyletem, ani trucizną (uwaga, spoiler: zdradzam kluczowy element intrygi!). Wyczyn Bessona polega na tym, iż dość długo (do strony 75) utrzymuje w tajemnicy, że Michel jest seropozytywny (to hemofilik zarażony w czasie transfuzji krwi) i że zabija swoje ofiary, kochając się z nimi bez prezerwatywy. Gdy ma orgazm, Besson pisze: „Zabiłem ją". To pierwszy kryminał, w którym narzędziem zbrodni jest fiut w stanie erekcji; czy Agatha Christie zaaprobowałaby odejście od starych, dobrych metod? *La Femme riche* to powieść okrutnie romantyczna, bez wątpienia parodia *American Psycho*, innej historii o bankierze zabójcy (opublikowanej dwa lata wcześniej). Zawiera zdania, które w moich oczach zyskały rangę przysłów: „młode ciało jest jak mydło; oczyszcza nas"; „ja nie jestem kobietą, ja jestem bogatą kobietą"; „dwudziestopięcioletnia kobieta jest pełna lęku, bo dociera do niej, że będzie musiała przestać się bawić i zacząć być szczęśliwa, a to jest trudniejsze"; „ta grzeczna i obłudna mina, którą

przybierają sławni ludzie, jak gdyby stale przepraszali, że wyglądają gorzej niż na zdjęciach”; „wszystkie dziewczyny chcą spotkać miłość, a mnie trudno je przekonać, że to nie ja nią będę”; „nocą Paryż ładnie pachnie, bo wszyscy ci, którzy śmierdzą, śpią na przedmieściach”. Kończę; jeszcze chwila, a przepisałbym całą książkę.

Francuski seryjny morderca Michel, w przeciwieństwie do Amerykanina Batemana, jest zdolny się zakochać. Nie zabijamy tych, których kochamy, to byłby koniec świata. Besson mówi to samo co Bataille, ale z większą dozą bufonady: owszem, orgazm i śmierć to jedno i to samo, ale po co robić z tego dramat? Besson nie jest nihilistą: jest po prostu smutny. Zsyłając na nas AIDS, Bóg dał nam idealną metaforę, by wyrazić to, co czujemy od czasów Homera: rozkosz daje życie i śmierć. Żeby napisać dobrą powieść, nie wystarczy opowiedzieć historii, nawet jeśli jest całkiem nowa. Trzeba opowiedzieć historię, która z kolei opowiada o czymś innym.

Patrick Besson, życie

Talent doprowadza do szaleństwa. Dar od Boga to nie żaden prezent. Patrick Besson urodził się w 1956 roku i jest jednym z najbardziej błyskotliwych francuskich pisarzy współczesnych. Wszyscy o tym wiedzą, on sam również. Utalentowany literat ma dwa wyjścia: albo wydaje jedną książkę raz na piętnaście lat, jak Bernard Frank, albo – cztery książki rocznie, jak Georges Simenon. Druga opcja pozwala zrekompensować utratę legendy stałą obecnością na rynku. Czy to realny dylemat? Przyszłość pokaże, że Patrick Besson zdołał zostać pisarzem kultowym, nie znikając z obiegu. W marcu 2011 roku tak oto pisał w „Le Point”: „Małżeństwo oznacza, że jesteśmy nierozłączni. Miłość – że jesteśmy rozdzieleni”. Można w tym dostrzec klasyczną maksymę w stylu Chamforta albo – przede wszystkim – sedno *Nieznośnej lekkości bytu* Kundery. Literatura wciska się tam, gdzie jej

się podoba. Jedyną szansą na przeżycie jest wpraszanie się wszędzie. Besson przez całe życie rozdrabniał się pisarsko: kroniki dla tygodników to jego poranna gimnastyka, magazyny („Le Point”, „Le Figaro Magazine”, „Marianne”, „Voici”, „L’Idiot International”...) to jego siłownia. Ale to, co najlepsze, zachowywał zawsze dla swoich książek. Lubię grube, solidnie udokumentowane powieści historyczne Bessona (*Julius et Isaac* o Hollywood lat pięćdziesiątych, *Les Frères de la consolation* [Bracia pocieszenia] o Paryżu lat trzydziestych XIX wieku czy *La Science du baiser* [Nauka o pocałunku] o starożytnej Grecji), lubię jego słodko-gorzkie powieści w stylu Nimiera (*La Paresseuse* [Leniwa], *Le Sexe fiable* [Wiarygodna płeć] czy *Accessible à certaine mélancolie* [Dostępna pewnej melancholii]), jego krótkie teksty autobiograficzne (*28, boulevard Aristide-Briand*, *Tour Jade* i *Come baby*) i jego zjadliwe pamflety (*Le Viol de Mike Tyson* [Gwałt Mike’a Tysona]), ale ponieważ musiałem wybierać, wybrałem *La Femme riche*.

nr 29

Dichtung und Wahrheit, an unwritten poem

W.H. Audena (1959)

Bądźmy szczerzy: nie znałem W.H. Audena. Wszystko, co o nim wiedziałem, mieściło się w tych kilku wersach, przy których płakali widzowie *Czterech wesel i pogrzebu* – w *Bluesie pogrzebowym*.

He was my North, my South, my East and West,
My working week and my Sunday rest,
My noon, my midnight, my talk, my song.
I thought love would last forever: I was wrong.

The stars are not wanted now; put out every one;
Pack up the moons and dismantle the sun;
Pour away the ocean and sweep up the wood.
For nothing now can ever come to any good[156].

Projekt wydaje się absurdalny: w 1959 roku zakochany mężczyzna postanawia napisać całą książkę o wierszu, którego nie jest w stanie stworzyć. „Wczoraj, czekając, aż przyjdziesz, zaczynam myśleć «kocham Cię»; potem przychodzi myśl: «Chciałbym napisać wiersz, który wyraziłby dokładnie to, co chcę powiedzieć, gdy myślę te słowa»”. Twórcy prozy często rozkładają miłość na czynniki pierwsze. Ogólnie rzecz biorąc, dochodzą do wniosku, że analizowanie uczuć wcale nie pomaga ich kontrolować. Z tego, co wiem, poeci nie mają w zwyczaju wszystkiego rozparcelowywać; próbują raczej wyrazić swoje porywy,

posłużyć się namiętnością jako źródłem inspiracji do użycia takich słów jak „smutek”, „ucieczka”, „wiatr”, „Afrodyta”, „płacz w moim sercu” i tym podobnych. Ale dziś to piosenki rozrywkowe przejęły ów interes. Poezja XX-wieczna została zniszczona przez symbolizm (a potem przez surrealizm) i zastąpiona przez przemysł płytowy (który sam jest właśnie w trakcie wymierania).

W 1959 roku W.H. Auden już to rozumiał. Zamiast pisać romantyczną odę, postanawia wszystko podać na talerzu: swoje wątpliwości, swoje obycie, swoją niepewność wobec przedsięwzięcia. Po raz pierwszy poeta proponuje czytelnikowi, że odsłoni przed nim kulisy swojej sztuki. Porównuje się do kompozytorów, do malarzy. Chce, żeby było wiadomo, iż nie jest zdolny do „udawania”. Chciałby być pewien, że słowa „kocham Cię” mają jeszcze sens w 1959 roku. Co by powiedział w roku 2011? Czy można być człowiekiem romantycznym w stuleciu takim jak nasze? Oto niewielka książeczka, w której jeden z największych poetów XX wieku zadaje sobie to pytanie i pośrednio na nie odpowiada, nie godząc się na napisanie łzawego wiersza i wyłuszczając czarno na białym powody swojej porażki. Okej, być może wyda się wam to przeintelektualizowaną glosą o niemocy twórczej W.H. Audena, ale to jest coś znacznie piękniejszego. Bo czytając zakończenie, płaczemy. Zatem cel został osiągnięty: na postawione wyżej pytanie Auden odpowiada, że tak, mimo wszystko, tak, poezja może przetrwać, tak, nasze serca mają jeszcze prawo bić. „Zatem ten wiersz nigdy nie powstanie. To nieważne. Jutro przyjedziesz: gdybym pisał powieść, której bylibyśmy bohaterami, wiem dokładnie, jak powitałbym Cię na dworcu: adoracja w głębi serca; na ustach – kpina i frywolność”. W sumie miłość to rzecz prosta: trzeba ją uprawiać i trzeba ją czuć, ale nigdy o niej nie mówić.

W.H. Auden, życie

W.H. Auden nawet imiona ma jak gwiazda: Wystan Hugh. Jeśli nazywasz się Wystan Hugh, nie masz wyboru: musisz zostać poetą. Nie widzę cię w roli kaowca w Club Med, z imionami „Wystan Hugh” na identyfikatorze. Innym rozwiązaniem – żeby ludzie nie tracili zbyt wiele czasu na poprawne wymawianie twoich imion – jest szpanowanie inicjałami „W.H.”. Auden urodził się w 1907 roku w Yorku, a zmarł w Wiedniu w roku 1973. Nasze życie: dwie daty. Przed – nic. Po – nie wiadomo co. Pomiędzy jedną a drugą Wystan Hugh w roku 1930 nazwał (z dużą skromnością) The Auden Group grono poetów, do którego należeli między innymi Stephen Spender, Christopher Isherwood i Cecil Day-Lewis. W 1946 roku otrzymał amerykańskie obywatelstwo, lecz regularnie odwiedzał Europę i był profesorem poezji na Oksfordzie. Jego najbardziej znane książki to: *New Year Letter* (List noworoczny, 1941), *Tym czasom*[157] (1944), *The Age of Anxiety* (Wiek niepokoju, 1947), *Nones* (Nony, 1951), *Achilles’ Shield* (Tarcza Achillesa, 1955), *Homage to Clio* (Hołd dla Clio, 1960).

nr 28

Solde

Bernarda Franka (1980)

„Pisanie mogło być również najdoskonalszym sposobem na uniknięcie służby wojskowej istnienia” (*Solde* [Przecena]). Twórczość Bernarda Franka to erudycyjna i wspaniała dygresja na temat niemożności napisania powieści w XX wieku. *Géographie universelle* (Geografia uniwersalna, 1953)? Podróż po Europie, którą odbył, by zapomnieć, że nie jest Malraux. *Les Rats* (Szczury, 1953)? Wyskok na Pont-Royal, żeby pokłócić się z Sartre’em. *Israël* (Izrael, 1955)? Wyjazd do Tel Awiwu, gdzie pożałował, że nie jest Proustem. *L’Illusion comique* (Iluzja komiczna, 1955)? Gorsza kopia Saganki, rok po *Witaj, smutku*. *Le Dernier des Mohicans* (Ostatni Mohikanin, 1956)? Pamflet na Jeana Cau (sekretarza Sartre’a). *La Panoplie littéraire* (Panoplium literackie, 1958)? Jak nie być Drieu. *Un siècle débordé* (Przeładowane stulecie, 1970)? Omal nie zostałem Montaigne’em. *Solde* (1980)? Mogłem być Flaubertem.

Cóż, to wszystko jest jednak nieco bardziej zakręcone: *Solde* opowiada nam historię miłości niemożliwej pomiędzy Emmą Bovary a Bernardem Frankiem. Temat każdej książki Bernarda Franka to: „Jestem tylko Bernardem Frankiem”. Wszystkie miejsca były już zajęte, on pojawił się zbyt późno albo zbyt wcześnie; zbyt młody, by konkurować z paternalistycznymi starcami, i za stary wśród młodych karierowiczów. Bernard Frank za dużo czytał, żeby móc opowiadać historie. Bernard Frank jest zbyt inteligentny, żeby mieć pretensje.

Bernard Frank woli żyć niż cierpieć. Bernard Frank zapisał czterysta stron, na których niestrudzenie mówi nam o tym, co mógłby robić, gdyby pracował. Nieuważny czytelnik dostrzeże w tym tylko monumentalne marnotrawstwo. Dlaczego nie spróbował? Po co mu te wszystkie błyskotliwe ucieczki? Dlaczego nie dotrzymał obietnicy złożonej w wieku dwudziestu lat?

Oczywiście Bernard Frank mylił się co do Bernarda Franka. Sądził, że boksuje w kategorii wielkich powieściopisarzy, a tymczasem był genialnym diarystą, cudownym kronikarzem, doskonałym autobiografem. Chciał być Proustem, Sartre'em albo Malraux, a nie był żadnym z nich? Tym lepiej! Dziś jest kimś znacznie więcej: jest Jules'em Renardem, jest Valerym Larbaudem, jest Chateaubriandem. Niczym Hannibal odniósł zwycięstwo, obchodząc przeszkodę – mijając się z powołaniem, mimowolnie stworzył wielkie dzieło. „Oto kim jestem i kim byłem już w wieku dwudziestu lat. Autorem jednej książki, którą od ćwierćwiecza przepisuję, lustruję, kiereszuję albo przeinaczam". XX stulecie doceniło sztukę dygresji i improwizacji. Zakazano zakazywać: wyemancypowały się nie tylko kobiety i dzieci, ale także literatura.

Lektura *Solde* dostarcza takiej samej przyjemności, jak słuchanie muzyka grającego solówkę podczas koncertu. Bystrość umysłu pisarza, sposób, w jaki zaczyna zdania, nie wiedząc, dokąd go doprowadzą – to oznaki ciekawości i szlachetności. Bernard Frank jest przeciwieństwem lenia: myśli kotłują mu się w głowie bez przerwy, ciągle się zastanawia, żyje w nim zbyt wielu ludzi. „Chór, który nareszcie jest we mnie. Chór, który ujada i warczy jak stado psów, jak sabat czarownic. Straszliwy chór, który jednakże przynosi mi ulgę, tak bardzo boję się szalonej ciszy". Dobry powieściopisarz musi być trochę głupkiem. A tego, niestety, Frank nie potrafi. „Sądzicie, że ten hałas mnie bawi? Książka, nawet udana, to przedsięwzięcie na skraju bankructwa".

Bernard Frank, życie

Bernard-Benjamin Frank urodził się jedenastego października 1929 roku w Neuilly-sur-Seine, o ósmej rano, a zmarł trzeciego listopada 2006 roku w jednej z restauracji przy rue Faubourg-Saint-Honoré w ósmej dzielnicy Paryża. Podczas okupacji mieszkał w Aurillac. Gdy miał dwadzieścia lat, Sartre powierzył mu rubrykę literacką w swoim czasopiśmie „Les Temps Modernes” (Sartre był wielkim odkrywcą talentów: powierzył też prowadzenie kroniki Borisowi Vianowi). Następnie Frank wydał dziesięć książek: dwie powieści (*Les Rats*, *L’Illusion comique*), trzy eseje (*Israël*, *Le Dernier des Mohicans*, *La Panoplie littéraire*), trzy powieści w odcinkach (*Géographie universelle*, *Un siècle débordé*, *Solde*) i dwa zbiory artykułów (*Mon siècle* [Mój wiek], *En soixantaine* [Sześćdziesiątka]). To on wymyślił nazwę Les Hussards[158] (Huzarzy) w pamiętnym artykule w „Les Temps Modernes”. Był najlepszym przyjacielem Françoise Sagan. Pisał do „Matin de Paris”, do „Le Monde”, do „Le Nouvel Observateur”. Książka *Solde* otrzymała Prix Nimier w 1981 roku. Bernard Frank nie był członkiem Akademii Francuskiej.

nr 27

Dziewięć opowiadań

J.D. Salingera (1953)

If you really want to hear about it...

Jeśli naprawdę interesuje was, o czym myślałem, wędrując po lesie Cornish w New Hampshire w poszukiwaniu J.D. Salingera w maju 2007 roku, to zdradzę wam, że pierwszą rzeczą było chyba: „Co ja tu, do cholery, robię?” – i wszystkie inne bzdury w stylu Alberta Camusa – ale jakoś nie mam ochoty o tym opowiadać.

(Po przejechaniu krytym mostem nad rzeką Connecticut należało skręcić w prawo i jechać aż do cmentarza. Następnie skręcić w lewo na ubitą, poprzecinaną drzewami drogę i kluczyć pośród gigantycznych choinek, wiedząc, że u jej kresu, na szczycie wzgórza, za płotem z tablicami „No trespassing”, na czerwonej farmie, mieszka najbardziej tajemniczy, najbardziej skryty pisarz świata. Kamera Jeana-Marie Périera rejestrowała moje daremne poszukiwania; wiedziałem dobrze, że w końcu i tak zrezygnuję. Przede wszystkim dlatego, że Salinger był kiedyś żołnierzem i być może miał broń... Ale zwłaszcza dlatego, że nie chciałem przeszkadzać autorowi moich ulubionych opowiadań. Chciałem po prostu poznać człowieka, który krył się za postacią o nazwisku Seymour Glass [wymawiaj „see more glass” – „widzieć więcej szkła”]. Chciałem wiedzieć, czy Salinger jest szczęśliwy w swojej wieży z kości słoniowej pośrodku lasu; tak naprawdę przyciągało mnie moje przeciwieństwo.)

Zbyt rzadko porównuje się Jerome’a Davida Salingera do Alberta Camusa. A różnica wieku między obu autorami wynosi zaledwie sześć lat (Camus urodził się w 1913 roku, Salinger – w 1919) i każdy z nich był za życia u szczytu popularności. *Buszujący w zbożu*[159] (1951) ukazał się dziewięć lat po *Obcym* (1942), co czyni z Holdena Caulfielda młodszego brata Meursaulta. W 1960 roku, gdy Camus ginie w wypadku samochodowym, Salinger już od siedmiu lat żyje jak pustelnik w Cornish. Rozbić się na drzewie albo zamknąć się w lesie... oba gesty w gruncie rzeczy sprowadzają się do tego samego. Dlaczego Salinger nigdy nie otrzymał Nagrody Nobla? Ponieważ członkowie Akademii Szwedzkiej wiedzieli, że nigdy nie przyjedzie jej odebrać! Salinger to amerykański Camus: obaj usunęli się w cień w wieku czterdziestu sześciu lat (podobnie jak Baudelaire i Musset) i obaj mówią nam, że życie jest absurdem, że trzeba się zbuntować, by odzyskać utraconą niewinność; ich narratorzy opowiadają o błądzeniu językiem prostym, potocznym, wyobrażonym: „jeśli naprawdę interesuje was ta historia, *maman est morte*”[160].

Mniej więcej połowa z *Dziewięciu opowiadań*[161], zebranych dwa lata po *Buszującym w zbożu*, została napisana wcześniej i opublikowana w „New Yorkerze”. Ich tytuły odznaczają się dziwnością, która zainspirowała wszystkich autorów opowiadań w kolejnych dekadach. Zanim David Foster Wallace popełnił, w wieku czterdziestu sześciu lat, samobójstwo, napisał *Brief interviews with Hideous Men* (Krótkie wywiady z obrzydliwymi ludźmi) i *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again* (Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię). Czy zdołałby to napisać, gdyby Salinger nie stworzył *Pana Kostka w Connecticut*, *Opowiadania dla Esme*, *Idealnego dnia na ryby* czy *W przeddzień wojny z Eskimosami*? Nawet najbardziej zapyziali akademicy nie odmawiają J.D. Salingerowi niewiarygodnego talentu do pisania opowiadań. Te jego historie powiązane ze sobą dzięki postaciom pochodzącym z tej samej rodziny, te eliptyczne detale dotyczące wojny,

ci chorzy psychicznie, których imiona wypowiadane są szeptem w mieszczańskich rodzinach, te wrażliwe, skłonne do depresji, pokręcone istoty, celność ich dziecinnych dialogów – to wszystko ma w sobie siłę, rozpacz, oryginalność, która czyni z *Dziewięciu opowiadań* prawdziwe arcydzieło, bez wątpienia jeszcze bardziej wzruszające niż *Buszujący w zbożu*. Jako motto autor cytuje kongan zen: „Każdy zna odgłos dwóch klaszczących dłoni. Ale jaki jest dźwięk jednej klaszczącej dłoni?”. Już na początku pierwszego opowiadania (*Idealny dzień na ryby*) odpowiada na to pytanie. Kobieta malowała sobie paznokcie, zadzwonił telefon, ona „wstała i pomachała lewą – mokrą – ręką w powietrzu”[162] – i oto mamy jedną klaszczącą dłoń. Salinger doprowadza sztukę omówienia (po Hemingwayu i przed Carverem) do szczytowego paroksyzmu. Nie od razu rozumiemy, co dolega jego postaciom. Jego góra lodowa nosi nazwę „World War II”. I tak w *Nad jeziorem* matka próbuje przekonać swojego czteroletniego syna, który schował się w łódce, żeby przestał tak ciągle znikać. Stopniowo zaczyna do nas docierać, że jest ona siostrą Seymoura Glassa (bohatera *Idealnego dnia na ryby*), którego samobójstwo wywołało taki właśnie skutek uboczny. Nigdy nie zdradzać tajemnicy – to wydaje się sekretem Salingera. Przeciwnie – pogłębić ją. Połamcie sobie głowy, żeby zrozumieć, co tu jest nie tak. Pisarz może rozśmieszać, skłaniać do płaczu albo do marzeń, ale nie musi wszystkiego wyjaśniać, nie po to tu jest. Może nawet zajmować się komplikowaniem nam życia.

Dwie ostatnie książki Salingera to dyptyki: *Franny i Zooey*[163] (1961) oraz *Wyżej podnieście strop, cieśle* i *Seymour – introdukcja*[164] (1963). Te cztery długie opowiadania poszerzają naszą wiedzę o rodzinie Glassów. Wszystkie te rozproszone teksty mogą zatem być uważane za jedną i tę samą powieść, rzucanie światła z różnych stron na główne wydarzenie: samobójstwo człowieka ocalałego z wojny (przeprowadziwszy uroczą rozmowę z sześcioletnią dziewczynką, Seymour Glass, lat trzydzieści jeden, wraca do swojego pokoju

hotelowego i strzela sobie w skroń – tak kończy się *Idealny dzień na ryby*). Salinger jest niezwykle ambitny: znacie innego pisarza, który w 1948 roku opisuje samobójstwo jednego z bohaterów, a następnie przez całe życie wymyśla flashbacki dotyczące jego, jego rodzeństwa, jego żony, jego dzieciństwa? Tak jakby Salinger chciał się dowiedzieć, co by się stało, gdyby on sam zmarł po wojnie z powodu depresji. Zaledwie cztery książki w ciągu dwunastu lat, a potem milczenie Giocondy... W dedykacji do *Franny i Zooeya* Salinger porównuje swoją „dość ubogo wyglądającą książeczkę" do „wystygłej fasoli"[165]. Wszystkie dzieła Jerry'ego Salingera można przeczytać w jedno popołudnie, ale potrzeba całego życia, żeby je odszyfrować. Wydaje mi się, że ów rozgałęziony projekt streszcza jedno zdanie – zdanie, które brat Seymoura Glassa, Buddy, znajduje w jego intymnych zapiskach w *Wyżej podnieście strop*...: „(...) jestem chyba paranoikiem na opak. Podejrzewam wszystkich ludzi, że spiskują, abym był szczęśliwy"[166].

J.D. Salinger, życie

J.D. Salinger urodził się pierwszego stycznia 1919 roku w Nowym Jorku i bardzo często się z czymś żegnał. Znikł po publikacji *Buszującego w zbożu* (1951) i *Dziewięciu opowiadań* (1953). W 1961 roku wydał książkę *Franny i Zooey*, a w 1963 – *Wyżej podnieście strop, cieśle*. W 1965 roku napisał ostatnie opowiadanie dla „New Yorkera". To *Hapworth 16, 1924*, kolejny monolog Seymoura Glassa, który, chociaż ma tylko siedem lat, w liście do rodziców wysławia się jak dorosły... Opowiadanie przyjęto dość chłodno: niezrozumiały słowotok, niewiarygodna historia (mały chłopiec cytujący *Don Kichota* i podręczniki do jogi!). Obrażony Salinger przestaje publikować: w tym momencie dla czytelników staje się duchem. Jego biografowie (Ian Hamilton, Paul Alexander, Joyce Maynard, córka Margaret) uczynili zeń psychopatycznego eremitę, scjentologa albo obsesyjnego buddystę,

neurotycznego megalomana konsumującego wyłącznie „donuty”, zakochane w nim licealistki albo, co gorsza – własny mocz. Salinger jest pierwszym pisarzem ery audiowizualnej, który pojął, że niepokonaną przeszkodę w drodze do zrozumienia autora stanowią ciało i biografia. Znikając i rzadko publikując, zmuszał nas, żebyśmy czytali i znów czytali jego książki – jak mszał. Czy to nadmierna pycha, marketing à rebours, czy też nieuleczalna alergia na krytykę, a może po prostu objawy pourazowe żołnierza, który wyzwolił obóz koncentracyjny w Niemczech? Bez wątpienia – wszystko to razem, połączone z zamiłowaniem do samotności i bezpieczeństwem materialnym, jakie zapewniały mu obcojęzyczne wydania jego pierwszej powieści (jedna z dwudziestu pięciu najczęściej sprzedawanych książek w całej historii amerykańskiego edytorstwa). Po raz drugi – i na dobre – pożegnał się ze światem dwudziestego siódmego stycznia 2010 roku.

nr 26

Dziewczęta

Henry’ego de Montherlant (1936)

Konstrukcja *Dziewcząt* jest ultranowoczesna. To powieść wielowątkowa, nakładające się na siebie rozproszone fragmenty. Zaczyna się od łzawych listów kierowanych przez czytelniczki do Piotra Costy, pisarza mającego „reputację... zdobywcy”[167]. Następnie pojawia się seria żałosnych, drobnych ogłoszeń matrymonialnych: dziewczęta szukają męża (jedna z nich życzy sobie, by miał „typ amerykański”), mężczyźni chcą się urządzić u boku młodych i/lub majętnych kobiet. Domyślamy się, na czym polega projekt Montherlanta: z bezlitosnym cynizmem ośmieszyć mieszczańską, heteroseksualną miłość i śluby kościelne w dawnym stylu: „Szczyt naiwności”. Książka ukazała się w 1936 roku. Jest to najprawdopodobniej jeden z najbardziej mizoginistycznych tekstów, jakie kiedykolwiek zostały napisane. „Jedną z okropności wojny, na którą nie zwraca się dość uwagi, jest, że wojna oszczędza kobiety”. „Mam taki jakiś odruch przy kobietach, gdy otrze się o nas samochód, żeby je popchnąć”. Zbierzmy fakty: Francja jest krajem zmasakrowanym. Nie ma w niej mężczyzn. Montherlant zaczyna zdawać sobie sprawę, że jest homoseksualnym ateistą w katolickim, matriarchalnym społeczeństwie. Pisząc *Dziewczęta*, wyżył się. Antykobiecy szowinizm Costy to także sposób na wyśmianie ich doli idiotek zależnych od mężczyzn. Przypomnijmy podstawową zasadę literatury: można czytać książkę, nie zgadzając się z jej treścią. Fakt, że czytamy *Mein Kampf* lub *Przyczynki do pogromu* (książki współczesne *Dziewczętom*), nie oznacza, iż aprobujemy zawarte w nich tezy. Costa

jako bohater powieści napisanej w XXI wieku byłby na pewno seryjnym mordercą.

Odrzuca zaloty swojej fanki bigotki (Teresa), po czym manipuluje biedną, zakochaną w nim prowincjuszką, która nie daje mu spokoju (Andrea). Czujemy litość do Andrei, która cierpi i prosi o więcej cierpienia. Im większym jest dla niej draniem, tym bardziej go kocha. Stopniowo *Dziewczęta* zmieniają się w antyuczuciowy pamflet. Piotr Costa to XX-wieczny Valmont. Pełen pogardy uwodziciel, zadufany w sobie gbur, tak nieprzyjemny, że natychmiast zaczynamy go lubić, podobnie jak lorda Henry'ego Wottona z *Portretu Doriana Graya*. Naigrawa się z kobiecej łatwowierności, złośliwie okłamując wzdychające do niego naiwniaczki, woli kurwę (Gigitę, lat 18) i nieślubnego syna od niewinnych, szalejących na jego punkcie czytelniczek, które sadystycznie częstuje sarkazmem. Czy to potwór? Nie. To mężczyzna. „Kobieta jest stworzona dla mężczyzny, mężczyzna jest stworzony dla życia, a mianowicie dla wszystkich kobiet".

Montherlant rozwija interesującą teorię na temat miłości w męskim wydaniu. Według niego żaden mężczyzna nie chce być kochany; kobieta, która kocha mężczyznę, obowiązkowo budzi w nim odrazę. „Być kochanym (...) to stan, który przystoi kobietom, zwierzętom i dzieciom". „Ideałem miłości jest kochać bez wzajemności". „Mężczyzna kochany jest więźniem". Costa nie jest donżuanem, lecz tchórzem uciekającym przed miłością. Ta książka to nie tylko traktat pederasty o zakwitających dziewczętach (dokończenie pracy Prousta) i powieść epistolarna o gąskach omdlewających na widok kryptogeja. To także nieświadomy manifest, pamflet na wzajemność w miłości. „Być kochanym więcej, niż się samemu kocha, to jeden z krzyżów życia. Ponieważ to nas zmusza albo do udawania uczucia wzajemnego, albo do zadawania cierpień przez swój chłód i odprawę". Gdy dobrze się zastanowimy, dojdziemy do wniosku, że ta przygoda dwóch planet, pomiędzy którymi komunikacja nie jest możliwa (mężczyźni są z Marsa,

a dziewczęta z Wenus!), leży u źródła emancypacji kobiet. Ośmieszając międzywojenną dolę kobiecą, Montherlant przyczynił się do narodzin Simone de Beauvoir. Być może to właśnie dzięki temu obrzydliwemu macho dziewczęta będą wkrótce rządzić światem.

Henry de Montherlant, życie

Henry de Montherlant (1895–1972) to szpaner zafascynowany korridą i starożytnym Rzymem. Lubi lekką atletykę, wyczyny sportowe, muskuły i słońce. I nastolatków. Napiętnowany doświadczeniem pierwszej wojny światowej (był ranny jak Céline i Hemingway), zbłądził, wydając książkę *Le Solstice de Juin* (Czerwcowe przesilenie, 1941), w której domaga się nowej Francji pod sztandarem ze swastyką. Cykl *Dziewczęta*, publikowany w latach 1936–1939 (*Dziewczęta, Litujmy się nad kobietami*[168], *Demon dobra*[169] i *Les Lépreuses* [Trędowate]), odniósł gigantyczny sukces. Sztuki teatralne Montherlanta dziś wydają się przegadane i przestarzałe, ale po wojnie miały spore znaczenie: *La ville dont le prince est un enfant* (Miasto, którego książę jest dzieckiem), *Martwa królowa* i *Mistrz zakonu Santiago* zyskały rangę klasyków. W 1960 roku zostaje członkiem Akademii Francuskiej, a dwanaście lat później, w wieku siedemdziesięciu sześciu lat, w dniu moich urodzin (dwudziestego pierwszego września), popełnia samobójstwo, połykając kapsułkę z cyjankiem, a następnie strzelając sobie w usta, bo co dwie metody, to nie jedna.

nr 25

Piana dni

Borisa Viana (1947)

Czy lektura dzieł Borisa Viana to przyjemność zarezerwowana wyłącznie dla przejrzałych nastolatków? Sam Vian nie mógł żyć dłużej niż trzydzieści dziewięć lat. Gdybyśmy właśnie w tym wieku przestali czytać to, co napisał, dalibyśmy zapewne wyraz naszej kurtuazji. Problemy zaczęły się już za jego życia. Sartre zatrudnił go w „Les Temps Modernes", ale jemu szybko znudziła się ta robota; wolał swoją żonę Michelle. Wydawnictwo Gallimard, nie mogąc sprzedać *Piany dni*, którą opublikowało w 1947 roku, odrzucało jego kolejne powieści. Paryski światek literacki nie zrozumiał go. Za dużo wygłupów, za dużo dyspersji, za mało depresji. Boris Vian niesłusznie określił swoją twórczość jako projekcję „rzeczywistości w atmosferze rozgrzanej i pochyłej, na płaszczyźnie odniesienia nieregularnie pofalowanej i pełnej zakłóceń"[170]. Wystawił się na krytykę tych, których Rabelais nazywał „agelastami" (ludzie z alergią na śmiech). Popełnił poważny błąd, organizując imprezy niespodzianki, grając na trąbce, śpiewając komiczne piosenki, miksując płyty na dyskotekach: nie traktował siebie wystarczająco poważnie, żeby inni mogli go zaakceptować. Francja to kraj, gdzie karze się pisarzy, którzy się bawią. Lubimy ich, gdy nas rozśmieszają, ale nienawidzimy, gdy sami się śmieją.

Jesień w Pekinie[171] nie opowiada ani o jesieni, ani o Pekinie: to przykład nouveau roman. *Czerwona trawa*[172] to pierwsza autofikcja, na długo przed Doubrovskim. *Napluję na wasze groby*[173] to James Baldwin... sześć lat przed pierwszą powieścią Jamesa Baldwina. No

i jest *Piana dni*, napisana w ciągu trzech miesięcy, tuż po wojnie. Zdecydowanie – jego najlepsza książka. O Vianie dyskutuje się do dziś właśnie dlatego, że jako dwudziestoześciolatek napisał to bezdyskusyjne arcydzieło. Czytając *Pianę dni*, młodniejemy. To jest mleczko kosmetyczne, eliksir młodości. Lektura *Piany* w wieku czternastu lat może być traktowana jak rytuał inicjacyjny, podobnie jak odkrywanie *Wyrywacza serc*[174]. Czterdziestolatka ta antybaśń porusza nieco inaczej; jej udawana naiwność i zmyłkowa niewinność robią wrażenie. Zaczynamy nawet podejrzewać autora, że to cynizm skłonił go do zamienienia własnej niewydolności serca w nenufar płucny Chloe (nazwanej tak na cześć kompozycji Duke'a Ellingtona). Im starsi jesteśmy, tym mocniej tekst ten nabiera dla nas cech magdalenki. Gdy przeczytam go jako pięćdziesięcio-, sześćdziesięcio-, siedemdziesięciolatek, znów będę miał czternaście lat. Są autorzy, którzy szybko się starzeją, są tacy, którzy nie pozwalają nam się zestarzeć.

Chciałbym podkreślić powagę Viana, ponieważ on sam niechętnie to robił. Ponury André Breton powiedział o *Pianie dni*, że jest „arcydziełem wesołości i poezji". To nie bez znaczenia. Przypomnijmy, że ten sam tyran wygłosił w pierwszym *Manifeście surrealizmu*, iż „niższy gatunek, jak powieść", może zostać zapłodniony wyłącznie przez „cudowność"[175]. Działania Viana przyznają słuszność Bretonowi i pokazują błąd Sartre'a, który przeciwstawiał powieść poezji (tylko powieść może stawić czoło światu, poezja to chęć ucieczki przed nim): Boris Vian to człowiek, który w XX wieku przeprowadził fuzję obu. Weźmy pierwsze lepsze zdanie z *Piany dni*: „Kuchenne myszki lubiły tańczyć przy dźwiękach, jakie wydawało światło słoneczne, padając na krany, i uganiały się za małymi kuleczkami powstałymi z promyków, które rozpryskiwały się po posadzce jak strumyki żółtej rtęci". Ludyczna proza inżyniera żartownisia? Piękno Baudelaire'owskiej synestezji? Absurdalny humor w stylu Lewisa Carrolla? Wygłupy nierozgarniętego sztubaka? Nic z tych rzeczy: to zdanie opisuje po prostu promienie słońca, które odbijają się od zlewu, i zwierzątka zabawiające się

refleksami światła na podłodze. Każdy kiedyś widział kota próbującego złapać plamę światła odbitego od szyby, ale Vian robi z tego scenę taneczną i dorzuca chemiczną metaforę „żółtej rtęci”. Jego surrealizm jest jednocześnie hiperrealizmem. Nic dziwnego, że nieliczne obrazy Viana przypominają prace Salvadora Dalego czy Yves’a Tanguy. W słynnej przedmowie do *Piany* odkrył tajniki swojego warsztatu: „Historia ta jest całkowicie prawdziwa, od początku do końca, sam ją wymyśliłem”. Przypomina nam to „kłamstwo, które mówi prawdę” Cocteau. Vian to powieściopisarz realista, chociaż nierealistyczny, i poeta zaangażowany politycznie, ponieważ humorystycznie zdystansowany. To pisarz bardzo literacki, który wydurnia się, lecz nie żartuje.

Ci, którzy sądzą, że nie należy czytać Viana po dwudziestym piątym roku życia, powinni także uprzedzić wszystkich swoich przyjaciół, by omijali ekskrementy Rabelais’go, ciężkawy dowcip Moliera, facecje Jarry’ego, naiwność Andersena, niedojrzałość braci Grimm, miłosne czary w stylu Tristana i Izoldy albo Szekspira, neologizmy Queneau, absurdy Ionesco, infantylne opowiadania Marcela Aymé, wulgarny żargon Céline’a, skatologiczne kawały San-Antonia i melancholijne kalambury Blondina. Starość sama w sobie jest przykra, więc uważam, że nie byłoby miło, gdyby zmuszano seniorów do czytania wyłącznie Richarda Milleta.

Boris Vian, życie

Boris Vian urodził się w 1920 roku w Ville-d’Avray, a zmarł w wyniku zatrzymania akcji serca podczas projekcji adaptacji filmowej swojej książki *Napluję na wasze groby* w kinie Le Marbeuf. W swoim krótkim życiu ów inżynier po École Centrale znalazł czas na stworzenie wielu rzeczy: powieści (*Kręciek i plankton*[176] w 1946 roku, *Piana złudzeń* w roku 1947 – jedyna książka godna tego, by figurować na obu

moich listach, *Jesień w Pekinie* w 1947, *Czerwona trawa* w 1950 i *Wyrywacz serc* w 1953), piosenek (*La Complainte du progrès* [Lament nad postępem], *J'suis snob* [Jestem snobem] i *Je bois* [Piję] – to moje ulubione), kryminałów wydawanych pod pseudonimem Vernon Sullivan (książka *Napluję na wasze groby* wywołała skandal w 1946 roku), przekładów (*Świat Nie-A* E. Van Vogta w 1953 roku). Grał również na trąbce, napisał mnóstwo artykułów prasowych, wierszy, scenariuszy i sztuk teatralnych. Uznanie i sukces zyskał pośmiertnie. Raymond Queneau nie mylił się, oświadczając na wieść o jego zgonie: „A teraz Boris Vian stanie się Borisem Vianem".

nr 24

Brèves de comptoir

Jeana-Marie Gourio (od 1987)

Jean-Marie Gourio stworzył nową formę literacką. Wielu znacie pisarzy, którzy stworzyli nową formę? W XX wieku byli to Breton, Céline, Joyce, Faulkner i tyle; lista jest krótka. Inni zadowalali się tworzeniem wariantów. Trzeba znaleźć się w odpowiednim miejscu i odpowiednim czasie i słuchać swojego instynktu. Pewnego wieczoru, w 1985 roku, Gourio siedział w barze przy rue des Trois-Portes, gdy nagle jakiś lekko wstawiony klient ryknął do swojego kumpla: „Drapieżna roślina nie może być wegetarianką, przynajmniej tak mi się wydaje". Gourio posłuchał instynktu i wyjął żółty notes oraz długopis, by wykuć tę sentencję w marmurze. I tak narodziły się *Brèves de comptoir* (Gadki przy kontuarze). „Zafrapowało mnie to zdanko, to wahanie charakterystyczne dla takich zdanek i to jego delikatne szaleństwo".

Gourio zrozumiał, że nie ma sensu pracować: wystarczy zapisywać to, co mówią ludzie. „Życie trwa krótko, a mimo to godzina trwa długo". Tylko rzeczywistość bywa genialna; robota pisarza polega na umiejętności szpiegowania. *Brèves de comptoir* to nie apoftegmaty ani maksymy, ani nawet nie aforyzmy. To drobiazgi, interludia, filozoficzne bzdurzenia, huśtawki nastrojów, poetyckie sentencje, komiczne okruchy, „anyżowy pyłek": „Świat w słowach, inny rysunek rzeczy" (jak mawia skryba).

„Gdy Jezus powróci, konferencja prasowa będzie gonić konferencję prasową".

„Karzeł rodzi się normalnego wzrostu, dopiero rosnąc, maleje”.

Gourio to jest anty-Pascal Quignard: lubi wychodzić ze swoich książek, spotykać bliźnich, a przede wszystkim – nie uważa się za artystę. Niesłusznie, bo to, co odkrył, jest czymś skrajnie artystycznym: stan upojenia to wolność. Jego barowa literatura jest głębsza, bardziej oryginalna, bardziej zaskakująca, a zatem nieskończenie bardziej godna szacunku aniżeli literatura salonowa (ta, o której powstają artykuły w dodatkach literackich, ta, która ma ceny orientacyjne, ta, która zniknie). Jak wykazał Alexandre Lacroix w swoim pięknym eseju (*Se noyer dans l’alcool?* [Utopić się w alkoholu?], 2001), wszyscy geniusze byli alkoholikami: Baudelaire, Rimbaud, Fitzgerald, Kerouac, Lowry, Bukowski, Blondin, Debord. Alkohol to fabryka literatury. Mogę się założyć, że „dłużyzny trzeźwości” zostaną szybko zapomniane, a *Brèves de comptoir* ludzie będą analizować jeszcze w roku 3002. Będą próbowali zrozumieć, dlaczego jedne zdania zapisane są na stronie dużym drukiem, natomiast dla innych wybrano czcionkę bardziej dyskretną – a pomysł polegał po prostu na tym, by w ten sposób oddać gabaryty, głos i intencję rozmówcy. Bo kontuarowe gadki to kaligramy dla ubogich. W zakończeniu serii dowiadujemy się, że we wszystkich tych zdaniach Gourio szukał swojego ojca alkoholika, którego utracił, mając sześć lat. „Najlepszym sposobem na zapamiętanie ludzi jest wspominanie ich słów”. Znalazł sposób na przezwyciężenie czasu i śmierci, a tym sposobem był jego mały żółty notes.

Jean-Marie Gourio, życie

„On jest takim kretynem, że musi być wybitnie uzdolniony”. Jean-Marie Gourio spędził piętnaście lat (1985–2000) na skrupulatnym notowaniu ulotnych wypowiedzi swoich towarzyszy popijaw. Często nazywał siebie barowym skrybą, aż w końcu ludzie zapomnieli, że jest wielkim pisarzem (*Merci, Bernard* [Dzięki, Bernard] i *Palace* napisane

wspólnie z Jeanem-Michelem Ribesem, a także *Chut!* [Ciii!], opowieść o miłości młodej bibliotekarki i rekruta, nagrodzona Prix Vialatte w 1998 roku). A przecież nie każdy potrafi wychwycić to, co mówi się w spelunach. Trzeba umieć sprawnie posługiwać się uchem, pozostać na czatach pomimo wchłoniętych napojów wyskokowych, i zapamiętać nawet najbardziej błahe tyrady, jak gdyby chodziło o Platona. Bo właściwie chodzi o Platona. Gourio sądzi, że kpi sobie z nowych Bouvardów i Pécuchetów, ale się myli: on podsłuchuje Sokratesów swojej epoki. Całościowe wydanie *Brèves de comptoir* to wydarzenie literackie na wielką skalę. Uwaga: spożywać z umiarem. NADUŻYWANIE PRAWDY JEST NIEBEZPIECZNE DLA ZDROWIA. „Kosmici... a może to my nimi jesteśmy”. „– Zmarł wczoraj. – No cóż... to nie był jego dzień”.

nr 23

Chroniques de „La Montagne”

Alexandre’a Vialatte’a (1952–1971)

Alexandre Vialatte to jeden z trzech wielkich pisarzy stylistów XX wieku (obok Larbauda i Blondina). To imperator dygresji, król melancholijnego aforyzmu i roziskrzonego akapitu, a przede wszystkim – twórca zjawiska o nazwie „pasożytnictwo literackie”, polegającego, jak wiemy, na byciu gazetowym pasażerem na gapę, obarczonym zadaniem przemycania metafizyki w miejscach a priori do tego nieprzeznaczonych. Vialatte był modelem dla wielu literackich squatterów: Bernarda Franka, Klébera Haedensa, Renauda Matignona, Antoine’a Blondina, Angela Rinaldiego, a być może nawet także dla Louisa Skoreckiego, byłego krytyka filmowego w „Libération”, którego „the best of” jest również godny polecenia (*Les violons ont toujours raison* [Skrzypce mają zawsze rację]).

Jego geniusz polegał na pogodzeniu swobody tonu (mówił głównie o tym, co mu akurat przyszło do głowy, i tylko od czasu do czasu o aktualnych wydarzeniach) z wymogami formalnymi (starannie łączyć słowa, humor i polot, zawsze zaskakiwać, a przede wszystkim nigdy nie popadać w styl dziennikarski). Czymże jest literatura? Sprawianiem przyjemności mózgowi. Zbyt często zapominamy, że jeśli kronikarz, pisząc, dobrze się bawi, to istnieje duże prawdopodobieństwo, że czytelnik również będzie miał dobrą zabawę.

Jak opowiedzieć o Vialatcie? Wystarczy przeczytać na głos jego teksty. Otwierając w przypadkowym miejscu *Chroniques de „La Montagne”* (Kroniki z „La Montagne”), od razu zapadamy się w sam

środek ich „odwiecznej walki smutku z wesołością” (jak to ładnie ujmuje w przedmowie Charles Dantzig). Vialatte zbyt często się uśmiecha, a to oznacza, że tak naprawdę nie jest szczęśliwy. Częste uśmiechy są podejrzane, coś musi być nie tak. „Życie doczesne to nic więcej, jak tylko ciężka służba i kłopoty”. „Stara puszka po sardynkach, na nieużytku, o północy, mimo wszystko pozostaje zwierciadłem księżyca”. „Piękno bywa często nawykiem oka”. „Człowiek jest zwierzęciem w miękkim kapeluszu, które czeka na autobus numer 27 na rogu rue de la Glacière”.

Vialatte to ktoś, kto czeka na kolejne zdanie. Czytanie go jest jak pisanie – w nieco inny sposób. Jego osiemset osiemdziesiąt osiem niestarzejących się kronik służy nam za kompas. Są w nich komiczne obserwacje „Co by było, gdyby na świecie nie było matek? Ludzkość składałaby się z sierot”. Zasadnicze deklaracje: „Istnieją tylko kwiaty i gramatyka”. Makabryczne werdykty: „W ciągu całej swej krótkiej egzystencji człowiek zbyt rzadko się wiesza”. Ale przede wszystkim są tam te wyrafinowane zapiski, pełne zwyczajnej poezji stanowiącej sól całej literatury klasycznej (młodzi powiedzieliby „w starym stylu”): „Kasztan indyjski w Ogrodzie Luksemburskim spada na ziemię z suchym stukotem, odbija się od niej jak od baskijskiego bębna, wyślizguje ze skorupy bardziej błyszczący niż klejnot i toczy się alejką aż do stóp statui Małgorzaty Nawarskiej, gdzie zmatowieje od wilgoci”.

Całkiem możliwe, że *Chroniques de „La Montagne”* to najpiękniejsza książka w mojej bibliotece. Vialatte należy do tych bardzo nielicznych autorów, którym najzwyczajniej w świecie mamy ochotę podziękować. Dziękuję panu za chwilę szczęścia, jak jakiś kretyn, a piszę to, lekko wstawiony, czterdzieści lat po pańskiej śmierci. Pan, człowiek, który nazywał siebie „pisarzem notorycznie nieznanym” i kończył wszystkie swoje kroniki zdaniem: „I właśnie dlatego Allah jest wielki”, niech mi pan pozwoli na tę karkołomną, lecz zasłużoną konkluzję: I właśnie dlatego Alexandre jest Wielki.

Alexandre Vialatte, życie

Skuteczne równanie w XX wieku było proste, choć niełatwe do obliczenia: (Kafka + Fargue) x (Pascal + Alphonse Allais) = Alexandre Vialatte, człowiek, przy którym Marcel Proust wydaje się w 2011 roku starą ciotą. Urodzony wraz nowym stuleciem (w roku 1901), Vialatte publikował powieści zainspirowane prozą Alain-Fourniera (*Battling le ténébreux* [Posępny Battling] w 1928 roku, *Les Fruits du Congo* (Owoce z Konga) w 1951) i wiersze w stylu Larbauda (na początku XX wieku nadal wierzono w przydatność poezji). Był pierwszym tłumaczem Kafki, którego uważał (słusznie) za wielkiego humorystę. Ale jego najważniejszy plac robót został zainaugurowany w 1952 roku: aż do śmierci w roku 1971 będzie pisał cotygodniowe kroniki do lokalnej gazety w Clermont-Ferrand, „La Montagne”. Zbiór kronik to bez wątpienia jego arcydzieło. Podobnie jak w przypadku pośmiertnego *Dziennika* Jules’a Renarda, teksty te, czytane za życia autora przez kilku szczęśliwców, zostały odkryte przez masy po jego śmierci i dziś stanowią przepustkę Vialatte’a do wieczności.

nr 22

Przekleństwa niewinności

Jeffreya Eugenidesa (1993)

Przede wszystkim książka jest przetłumaczona na francuski przez Marca Cholodenko. Niewiele mówi się ostatnio o Marcu Cholodenko, chociaż on sam bardzo dobrze pisze: *Cent chants à l'adresse de ses frères* (1975) oraz *2 Odes* (1981) są jak Rimbaud w wersji porno. To pewne, że przekład Cholodenko wysublimował *Przekleństwa niewinności*[177], pierwszą powieść Jeffreya Eugenidesa, na podstawie której Sofia Coppola zrealizowała piękny, eteryczny i ulotny film – wyobraźcie sobie remake *Syropu miętowego* nakręcony przez Davida Lyncha.

Eugenides stworzył postaci pięciu sióstr Lisbon (pokonał przy tym Czechowa 5:3). Są to: Cecilia, Therese, Bonnie, Lux i Mary. Następnie, jak przystało na każdego szanującego się powieściopisarza, zakochał się w swoich postaciach. Trzeba powiedzieć, że dziewczyny są piękne, jasnowłose i mają skłonność do depresji (trzy stałe cechy nowoczesnej kobiety, a zwłaszcza Amerykanki). Kolejno popełniają samobójstwo, podcinając sobie żyły w wannie, wieszając się na belce stropowej, połykając środki nasenne, nabijając się na słup bramy i wykorzystując inne, równie rozrywkowe sposoby (jak by powiedział Noguez).

A jednak, pomimo straszliwości tych gestów, klimat książki pozostaje dziwnie pogodny, bo o tragedii opowiadają dwadzieścia lat później młodzi sąsiedzi – zafascynowani nią i pełni nostalgii. Jak gdyby śmierć dokonała przemienienia sióstr Lisbon w wieczne dziewice, nie

dopuszczając, by stały się pięćdziesięcioletnimi paniami domu. W zasadzie tylko śmierć czyni nieśmiertelnym.

Oryginalność *Przekleństw niewinności* opiera się na równowadze pomiędzy tym ponurym zdarzeniem a skrajną subtelnością narracji. Nad miastem (przedmieścia Detroit w latach siedemdziesiątych) unosi się niezdrowa, senna atmosfera. Jeffrey Eugenides pisze w zwolnionym tempie, zza artystycznej zasłony własnych łez. Rodzice sióstr Lisbon wydają się ogłuszeni, bezradni. Wierzą, że wszystko robią jak trzeba (rodzinne wychowanie, obowiązkowa szkoła, głęboka nuda – idiotyzmy, które społeczeństwo narzuca dzieciom, by zredukować je do roli niewolników), dopóki córki nie odkryją nagle sposobu, w jaki mogą wymknąć się spod ich jarzma. Jak zmysłowo szeptała Brigitte Bardot do Serge'a Gainsbourga w piosence *Bonnie and Clyde*: „Jedynym rozwiązaniem była śmierć".

Owszem, nie emanuje z tego wszystkiego szczera radość, ale lektura *Przekleństw niewinności* nie pozostawia nam większej traumy aniżeli lektura *Rain* Kirsty Gunn czy *Saltwater* Charlesa Simmonsa. Amerykańscy autorzy lubią wkładać trupy w miejsca na pozór sielankowe tylko po to, żeby sprawdzić, jakie wrażenie wywołuje śmierć: nagle czas się zatrzymuje, domy pustoszeją, samochody parkują, ludzie zaczynają się zastanawiać, czy ich życiem nie steruje czasem automatyczny pilot. Takie zwątpienie – nawet ulotne – to zbawienny sport. To Kartezjusz, który zjawia się na parkingu w centrum handlowym na jednym z przedmieść w Michigan. To *Rozprawa o metodzie* czytana w Starbucksie. Tabula rasa powstała po przetarciu gąbką plastikowej tacy umazanej keczupem. Śmierć to czerwony napis „Exit" migoczący nad naszymi głowami.

Jeffrey Eugenides, życie

Jeffrey Eugenides urodził się w 1960 roku w Grosse-Pointe w stanie Michigan. Mieszka w Princeton. Studiował na Uniwersytecie Browna, potem na Stanfordzie, gdzie nauczył się sztuki „kreatywnego pisania” (techniki, która nie jest chyba taka zła, sądząc po liczbie dobrych pisarzy, jakich wydała Ameryka przez ostatnie trzydzieści lat). W 1989 roku opublikował w „The Gettysburg Review” pierwsze opowiadanie: *Capricious Gardens* (Kapryśne ogrody), tekst, który pochwalił Richard Ford. *Przekleństwa niewinności* to jego pierwsza powieść. Druga, *Middlesex*[178] (jej bohater jest hermafrodytą), otrzymała w 2003 roku Nagrodę Pulitzera. Moglibyśmy go porównać do kogoś w rodzaju Salingera w wersji „trash”, ale obawiamy się, że gdy się o tym dowie, wpadnie na beznadziejny pomysł, zamknie się w szopie na następnych pięćdziesiąt lat i już niczego więcej nie opublikuje.

nr 21

Kobiety

Charlesa Bukowskiego (1993)

Bukowski, którego kocham, jest wielkim poetą. Bez wątpienia najdelikatniejszym, najwrażliwszym, najsubtelniejszym amerykańskim pisarzem drugiej połowy XX wieku. Bo zanim stał się „starym świntuchem”, wiele wycierpiał: urodził się w Niemczech w 1920 roku, był najpierw bitym, a potem pryszczatym dzieckiem, a potem listonoszem, a potem sklepikarzem, pracownikiem biurowym, alkoholikiem odrzucanym przez kobiety – krótko mówiąc, śmierdzącym gównem, a swoją pierwszą powieść opublikował dopiero w wieku pięćdziesięciu lat.

Stąd jego przetykana tchnieniami człowieczeństwa gwałtowność, jego cięta klarowność, bezlitosny humor dialogów, megalomania kompensowana bez przerwy bezwzględnym okrucieństwem wobec samego siebie – wszystko, co czyni jego styl wzorem do naśladowania dla artystów z całego świata. Tak, osłupiały czytelniku, mówię ci prawdę: Bukowski wynalazł bezkompromisowy tumiwisizm.

Pod koniec życia, gdy zaczął już przypominać z wyglądu Louisa-Ferdinanda Céline’a – który, obok Johna Fantego, był jego największym idolem – Bukowski oświadczył: „Jeśli istnieją jakieś punkty wyjściowe dla mojego pisarstwa, to są nimi dwie rzeczy. Jedną jest odraza. A drugą jest radość”. Wydaje mi się, że oba te motory pozostają aktualne i mogłyby działać przez wieki, chociaż w tym skrojonym na miarę oświadczeniu Bukowski zapomniał o innych swoich źródłach inspiracji, takich jak strach przed samotnością, pewność śmierci, smutek seksu,

absurdalność wszechświata, niemożliwość miłości, kłamliwość alkoholu, użyteczność szaleństwa, czułość zniszczenia, wyścigi konne, rzeczywistość rzeczywistości.

Wszystkie książki Charlesa Bukowskiego są autobiograficzne, bo on pisał wyłącznie o tym, co znał. Opowiadają o daremnym i majestatycznym życiu alter ego autora, Hanka Chinaskiego. Rozpoczynając od *Kobiet* – jego arcydzieła, a kończąc na *Z szynką, raz!* [179], poprzez *Listonosza*[180] – opis pocztowych doświadczeń, *Hollywood*[181] – barwną historię realizacji filmu *Ćma barowa* na podstawie jego scenariusza i w reżyserii Barbeta Schroedera, *Kłopoty to męska specjalność*[182], *Septuagenarian stew* (Gulasz ósmej dekady) i większość jego *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness* (Erekcje, ejakulacje, ekshibicje i ogólne opowieści o zwyczajnym szaleństwie) – śledzimy wędrówkę tego samego narratora, pogrążonego w materializmie współczesnej Ameryki, czyli w świecie po końcu Historii. W wydanym pośmiertnie dzienniku *The Captain Is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship* (Kapitan wyszedł na lunch, a marynarze przejęli statek) – przetłumaczonym na francuski przez Gérarda Guégana w 1999 roku – ten stary małpiszon notuje: „Kapitalizm przeżył komunizm. Pozostaje mu teraz tylko zeżreć samego siebie”. Nie można lepiej podsumować naszej obecnej sytuacji.

Nie wiem, czy wpływ, jaki wywiera na nas dane dzieło, stanowi kryterium jego oceny. Ale moim zdaniem najważniejsze pozostają emocje, jakie wywołują *Kobiety*: dreszcz czułości utopiony w zalewie jacka danielsa. *Kobiety* to *Sexus* lat siedemdziesiątych. Hank Chinaski („Zuckerman” Bukowskiego) miesza seks z nienawiścią, seks z alkoholem, seks z życiem. Jest burleskowym, nieuprzejmym macho spragnionym kobiet: Lydii, Mercedes, Dee Dee, Joanny, Katherine

z Teksasu... Ta książka to cudowne wyznanie miłosne. Reszta jest drugorzędna. Reszta jest tym:

„Chcę się z tobą pieprzyć – powiedziała. – Ta twoja twarz...

– Co masz do mojej twarzy?

– Jest wspaniała. Chcę ją zniszczyć swoją cipką.

– Uważaj, bo może być odwrotnie”[183].

Setki zbereźnych dialogów, frenetycznych opisów rżnięcia i szalonego podrywu. Nie zapominajmy nigdy, po co czytamy: żeby żyć. Prawdopodobnie nie napisałbym nigdy ani linijki, gdyby nie było Charlesa Bukowskiego. Większość współczesnych młodych autorów bezwstydnie od niego zrzyna, ale to jeszcze nic – niektórzy są przekonani, że kopiują Philippe’a Djiana albo Breta Eastona Ellisa, bo nie znają oryginału. „Czy te wszystkie włosy są naprawdę twoje? – spytałem, choć przecież dobrze wiedziałem. (...) Trzymała w ręku pomarańczę, podrzucając ją co jakiś czas. Pomarańcza wirowała w świetle poranka”.

Bukowski wymyślił frazowanie, które będzie grać w was przez sto najbliższych lat: pisarstwo amoralne, surowe, choć nie oschłe, sekwencja drobnych, realnych faktów, które pogrążą was w stanie tragicznego rozradowania. „Nie mam należytego szacunku do Boga. Lubię się pieprzyć. Przyroda mnie nie interesuje. Nie chodzę na wybory. Lubię wojny. Przestrzeń pozaziemska mnie nie pociąga. (...) Nie przepadam też za ogrodami zoologicznymi”. Nowością w *Kobietach* są kontrasty. Charles Bukowski jest zdolny zmieścić w jednym akapicie okrutną prowokację i chaotyczne wyznanie miłości; opisy rozpusty i walki poprzedzają u niego przypływ sentymentalnej poezji. Bukowski to punk romantyczny; destyluje liryzm ze świństwa – Baudelaire nazywał to robieniem złota z błota. Jego literatura skacze wam do gardeł, NAWET WTEDY, GDY NIE NADUŻYWA WIELKICH LITER. Potrafił odkryć piękno, ukryte w przerażającej doli współczesnego człowieka. Jego pisarska klasa wywodzi się bezpośrednio z doświadczeń jako poety. Nie

posługuje się swoją wyobraźnią: ogląda pod mikroskopem życie jak najbardziej codzienne. Płacze, gdy znajduje pod łóżkiem pończochy z oczkiem. Opowiada historie o facetach w bokserkach, w banalnych domach, którzy włączają telewizory, piją drinki, idą się kąpać, kłócą się z żonami, karmią swoje koty i nie zabijają się. Opowiada historie wszystkich tych istot, które żyją mimo wszystko i nie czekają już na nic.

Charles Bukowski, życie

„(...) blizny, nos alkoholika, małpie usta, głupawy, zadowolony uśmiech człowieka szczęśliwego (...) i wciąż roztrząsającego to samo pytanie: DLACZEGO?” Ten autoportret zamieszczony w *Kobietach* (1978) oddaje wygląd dojrzałego pisarza, który zmarł w San Pedro (Kalifornia) w 1994 roku. Wcześniej Charles Bukowski był niemieckim dzieckiem. Urodził się w miejscowości Andernach w 1920 roku i mając trzy lata, wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Jego pierwszy tekst, opublikowany w 1969 roku przez poetę bitnika Lawrence’a Ferlinghettiego w San Francisco, nosi tytuł *Zapiski starego świntucha*[184]. Kolejne teksty to *Listonosz* (1971), *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness* (1976), *Kobiety* (1978), *Kłopoty to męska specjalność* (1983), *Hollywood* (1989). Na jego grobie widnieje takie epitafium: DON’T TRY. Wielu go nie posłuchało.

nr 20

Rose poussière

Jeana-Jacques’a Schuhla (1972)

Często zastanawiałem się, w jaki sposób Jean-Jacques Schuhl tworzył *Rose poussière*. Widywałem go często w Café Varenne albo u niego w domu, gdy byliśmy sąsiadami w siódmej dzielnicy, ale nigdy nie śmiałem zapytać, czy pracował szybko, czy powoli, a może naćpany albo w podróży, a może przez całą dekadę, lejąc krew, pot i łzy. Aż wreszcie postanowiłem uwierzyć na słowo w to, co napisał we wstępie do swojej książki: „Chciałbym pewnego dnia osiągnąć ponurą i zdystansowaną miałkość katalogów Manufacture Française d’Armes et Cycles de Saint-Etienne, Comptoir Commercial d’Outillage, podręcznika syntezy osteologicznej panów Müllera, Allgöwera, Willenegera albo witryn zakładów pogrzebowych (te cudowne komunały). Póki co, z braku laku, przepisałem rolki dalekopisów z wiadomościami hipicznymi, «France-Soir» (i wszystkie jego dodatki), słowa znanych angielskich piosenek, dialogi ze słynnych, starych filmów, prospekty firm farmaceutycznych, reklamy mody – strzępy, na których czas zostawia swoje ulotne ślady skuteczniej niż w innych dziełach. Reszta, niestety, pochodzi ode mnie; prawdopodobnie”.

Rose poussière to jeden z najdziwniejszych tekstów XX wieku. Wpłynął w sposób nieoficjalny na wielu autorów i określił całe pokolenie, które można by nazwać „prepunkiem”. Owszem, *Rose poussière* to nazwa pudru marki Guerlain, ale to także tytuł popowego

i snobistycznego kolażu, opublikowanego w 1972 roku w kolekcji poetyckiej Le Chemin (Droga) przez Gallimarda. Jean-Jacques Schuhl, przyjaciel Eustache'a i Fassbindera, eksponuje w nim swój undergroundowy panteon: od twisterki Zouzou do dandysa Frankensteina. To tekst jednocześnie hermetyczny i szykowny, wytworny i eksperymentalny. Nie chodzi o to, żeby czytelnik wszystko zrozumiał: czytanie może być czynnością zewnętrznego podglądacza, czasem nieskończenie mocno pociąga nas, nawet erotycznie, to, co nam się wymyka. Kartkujemy tę fioletową książeczkę z pełnym fascynacji podenerwowaniem, jak wieśniak, którego nie wpuszczono do lokalu Castel, choć chwilę przed nim weszli tam Rolling Stonesi, i któremu wykidajło nazwiskiem Jean-Jacques Schuhl mówi: „Przykro mi, o ty, najbardziej możliwa do zastąpienia ze wszystkich istot, ta książka to impreza zamknięta". W wywiadzie udzielonym w 2002 roku Schuhl, wyjaśniając swój projekt, posłużył się formułą Flauberta: „Chciałem stworzyć przedmiot literacki, który nie opierałby się na niczym. To miało być coś jak Raymond Roussel + «France-Soir»". Widzę, że na mojej top 100 znajduje się dużo „cut-upów". Chyba lubię dzieła niekompletne, niedokończone, puzzle, brak ciągłości (pseudodziennik Cobaina, *Solde* Franka, *Un jeune homme chic* Pacadisa...). Co dziwne, nie ma na niej Burroughsa... ale ja jestem niesprawiedliwy i leniwy, przyjmijmy do wiadomości ten smutny fakt.

Użyłem zdania z *Rose poussière* jako motta do swojej książki *Vacances dans le coma* z 1994 roku. „Czesze się, wkłada albo zdejmuje marynarkę lub szalik, tak jak się rzuca kwiat do otwartego jeszcze grobu". *Rose poussière* była dla mojego pokolenia podręcznikiem savoir-vivre'u, dandysowską biblią, talizmanem, sekretnym kodem, hasłem, którym posługiwali się tylko wtajemniczeni. Bardzo bałem się rozczarowania kolejnymi książkami Schuhla, ale nie rozczarowałem się, chociaż magia tej pierwszej pozostaje nie do podrobienia. Myślę, że sam autor nie wie dokładnie, co działo się w trakcie owej transkrypcji rozmaitych sygnałów – jeśli to pamięta. Niektóre z jego mozaik są jak definicje apokaliptycznej elegancji: „Kilka postaw. W towarzystwie

szczupłych dziewczyn, milkliwych i zgarbionych (...) Klub Princesse, 1966: on pije, on milczy, on rozbija się w drobny mak”. Rimbaud pisał z taką samą młodzieńczą arogancją. Nasuwają się też pewne skojarzenia z Esseintes’em, mądralą z *Na wspak* Huysmansa. Ale tu poezja jest bardziej zakotwiczona we współczesnej scenografii: książka kończy się listą luksusowych hoteli (hotel Hilton, Tokio; hotel Carlton, Cannes...). To jest jednocześnie prawdziwe i nierealne, to sen, a zarazem jawa. Hiperjawa, zdeformowana przez pryzmat rocka, luksusu i nocy, i pisarstwo, które mogłoby być literackim odpowiednikiem obrazu Rauschenberga. „Zniszczono go. Pokazuje te zniszczenia”.

Jean-Jacques Schuhl, życie

Jean-Jacques Schuhl urodził się w Marsylii w 1941 roku i mam wrażenie, że przez pierwsze trzydzieści lat życia niewiele zrobił. Książka *Rose poussière*, opublikowana w 1972 roku przez Georges’a Lambrichsa, uczyniła zeń pisarza kultowego. Cztery lata później opublikował w tej samej kolekcji tekst zatytułowany *Télex nº1*. A potem całkowicie zamilkł na dwadzieścia cztery lata. I nagle – paf: *Ingrid Caven*, książka poświęcona jego towarzyszce życia i muzie, niemieckiej piosenkarce. I Nagroda Goncourtów w 2000 roku. Znów dziesięć lat dyskrecji i ostatni tekst – fascynujący, balansujący pomiędzy zwyrodniałym stawem biodrowym, którego zdjęcia rentgenowskie przypominają dzieła Francisa Bacona, a rozmowami z chińskim restauratorem Da We – ukazał się nakładem wydawnictwa Gallimard. To *Entrée des fantômes* (Wejście duchów, 2010). Do Schuhla trzeba mieć cierpliwość. Na jego książki trzeba sobie zasłużyć, jego towarzystwo to luksus. Jean-Jacques Schuhl to cenny przedmiot.

nr 19

Des bleus à l’âme

Françoise Sagan (1972)

Pozostańmy w roku 1972, tym samym, w którym wydano *Rose poussière*. Tajemnica tytułu *Des bleus à l’âme* (Siniaki na duszy) zostaje ujawniona u dołu strony 132: „A ta dusza... jeśli nie będziemy na nią uważać, pewnego dnia znajdziemy ją przed sobą, zdyszaną, błagającą o litość i całą w siniakach... I te siniaki bez wątpienia będą zasłużone”. Przez całe swoje życie Saganka opowiadała o życiu ludzi, którzy nie potrafią kochać. Książka *Des bleus à l’âme* jest wyjątkowo rozdzierająca. To zmyślnie skonstruowany tekst przeplatający fikcję (Sébastien i Eléonore van Milhem, arystokraci, bohaterowie dramatu *Zamek w Szwecji*, dziesięć lat później trudnią się nierządem i żyją w Paryżu) z autobiograficzną spowiedzią, rozprawą autorki na temat powieści, którą trudno jej napisać, na temat melancholii i lęków. Tak naprawdę Sagan posługuje się w swojej książce metodą Gide’a, który opublikował jednocześnie *Fałszerzy* i *Dziennik „Fałszerzy”*, ale tym razem oba teksty – powieść i jej „making-of” – są zamknięte w jednym tomie. Ja z grubsza naśladuję ten system w *Windows on the World*, swojej powieści z 2003 roku; całkiem niedawno Laurent Binet zapożyczył ową konstrukcję „work in progress” – czyli „kulisów pracy” – pisząc *HHhH*.

Des bleus à l’âme, książka na wskroś zniewalająca, to dowód, że Françoise Sagan była pisarką znacznie bardziej twórczą, niżby to sugerował jej zniekształcony wizerunek imprezowiczki z Saint-Tropez.

Des bleus à l'âme to jej *The Crack-up*: literacka gwiazda w depresji komentuje własne pisarstwo. Patrzy na swoje postaci z okrucieństwem kota, który bawi się pokiereszowaną myszą. Czy szydząc z pary spłukanych cudzoziemców mieszkających kątem u bogaczy, domyślała się, że sama skończy podobnie – na avenue Foch, utrzymywana przez przyjaciółkę Ingrid? Zawsze, gdy czytam tę powieść, uderza mnie jedna rzecz: od początku znacznie bardziej interesują nas słowa Saganki aniżeli ceregiele jej bohaterów. Wszystko, co pisze na temat swojej powstającej książki, brzmi dosadniej, prawdziwiej i bardziej poruszająco aniżeli to, co każe przeżywać Sébastienowi i Eléonore (wyjścia do dyskoteki, wakacje na Południu, idiotyczne rozmowy...). Odkrywając przed nami kulisy swojej sztuki, Sagan neutralizuje tę powieść. Nie oznacza to, że spowiedź intymna jest najprzedniejszym gatunkiem, tylko – że trudno pomieszać ją z fikcją. Sagan wykazuje niemożliwość „autofikcji" pięć lat przed stworzeniem tego neologizmu przez Serge'a Doubrovskiego, ponieważ, jak się okazuje, czytelnik jej książki woli część „auto" od części zwanej „fikcją"! Część „auto" jest cudem delikatności: „Wiedziałam, że ta topola przetrwa dłużej niż ja, natomiast to siano zwiotczeje szybciej; wiedziałam, że czekano na mnie w domu, wiedziałam też, że mogłabym spokojnie posiedzieć pod tym drzewem przez godzinę. Wiedziałam, że wszelki pośpiech z mojej strony będzie równie kretyński jak wszelka powolność (...) Ale te chwile szczęścia, przynależności do życia, jeśli dobrze je zapamiętamy, tworzą ostatecznie coś w rodzaju koca, miękkiego patchworku, którym przykrywany nagie, wychudzone, drżące z samotności ciało". Część zwana „fikcją" zachwyca mniej: „Ale – gdzie oni mieszkają? Oto nadszedł już sierpień, lub prawie. Nie mogą zostać na rue de Fleurus ani na Lazurowym Wybrzeżu – z tym koniec. A może Deauville?". Czujemy obecność Saganki w każdym geście Sébastiena i Eléonore, jakby była kapryśną mentorką, Alfredem Hitchcockiem, który uparł się, by wystąpić w swoim filmie dłużej niż przez pięć sekund, albo Benjaminem Constantem, któremu znudził się Adolf. Saganka pije whisky bez wody i całkowicie chrzani któryś tam rozdział, ale ostatecznie udaje jej się

stworzyć jedną z najoryginalniejszych powieści drugiej połowy stulecia: pod koniec, w pirandellowskiej scenie, autorka podejmuje swoich bohaterów we własnym domu w Normandii, zlewając w ten sposób sen i jawę w jeden radosny, nonszalancki, a jednocześnie pełen smutku nurt, tak bardzo podobny do życia. To jest piękne jak obłok nad powierzchnią morza. Sagan pisze jak dziecko rysujące palcem kwiat na zaparowanej szybie. „Powinno się otwierać rezerwaty dla czystych serc, takie jak dla Indian”.

Françoise Sagan, życie

Françoise Sagan urodziła się w 1935 roku w Cajarc w departamencie Lot, a zmarła sześćdziesiąt dziewięć lat później w Equemauville w departamencie Calvados. Latem 1953 roku napisała opowieść o Cécile, śmiałej nastolatce, która uważa się za Valmonta i chce przeszkodzić ojcu w ponownym ożenku. Rok później *Witaj, smutku*[185] odnosi światowy sukces (Francuzi umieścili tę książkę na 41 miejscu *Dernier inventaire avant liquidation*). Młoda Françoise Quoirez obrała sobie za pseudonim nazwisko znalezione w *Nie ma Albertyny*. Z tego powodu często porównywano ją do Prousta, tymczasem jej prawdziwym modelem jest Colette. *Pewien uśmiech*[186] (1956, szalona love story pomiędzy młodą kobietą a starym żonatym mężczyzną) potwierdza jej ujawniony przedwcześnie talent i swobodę stylu. Rok później zostaje ranna w poważnym wypadku samochodowym w Milly-la-Forêt. Przez całe życie była legendą. Jej najbardziej udane dzieła to: *Czy pani lubi Brahmsa?*[187] (1959), *La Chamade* (Pęd, 1965), *Des bleus à l’âme* (1972), *Avec mon meilleur souvenir* (Z moim najlepszym wspomnieniem, 1984). Osobiście mam słabość do tej przedostatniej – to książka pijana, książka, w której pancerz autorki pęka jak kryształowy kieliszek.

nr 18

Maudit manège

Philippe’a Djiana (1986)

Trudno wyrazić, co działo się w moim życiu, gdy po raz pierwszy przeczytałem książkę Philippe’a Djiana. Powieść nosiła tytuł *Maudit manège* (Przeklęta karuzela), autor miał bardzo złą reputację (zboczeńca ukrywającego się w Kraju Basków). Otworzyłem tę książkę i moje życie się zmieniło. Historia rozpoczyna się w kuchni. Bohater ma na imię Zorg, jest pisarzem, obiera ziemniaki, a jego kumpel Henri, lat 62, próbuje udowodnić wyższość poezji nad prozą. „Najgorsze, że miał rację, ale nigdy nie chciałem mu jej przyznać. Mogłem pisać powieści albo sterty opowiadań, ale nie byłem w stanie ułożyć choćby jednego wartościowego wiersza, na tym terenie nie czułem się zbyt dobrze. Bezgranicznie podziwiałem facetów, którzy wiedzieli, jak zwalić człowieka z nóg za pomocą kilku zdań zapierających dech w piersi. Problem w tym, że wszyscy oni byli trochę stuknięci. Jedno z pytań, jakie sobie zadawałem, brzmiało: czy to poezja czyni z ludzi wariatów, czy też dzieje się całkiem odwrotnie? Tym, co sam dostrzegałem, był fakt, że pisarz jest jeszcze w stanie przygotować kolację, natomiast poeta potrafi już tylko usiąść przy stole”. Było w tym wszystko: szyderczy ton, humor godny Bukowskiego, słownictwo Salingera („faceci, którzy wiedzieli, jak zwalić człowieka z nóg za pomocą kilku zdań”), zastosowanie „wyluzowanego” czasu *imparfait*, kontrast pomiędzy zwyczajnym życiem a namiętnością do pisania, śmieszna, a potem tragiczna konkluzja (na następnej stronie Zorg ma zawał), myśl, że kuchenna rozmowa dwóch facetów o poezji może być mityczną

przygodą. Znacznie później zrozumiałem, że inspirację dla Djiana stanowili John Fante i Raymond Carver, ale to nie ma żadnego znaczenia. *Maudit manège* to kamień milowy literatury francuskiej. Philippe Djian wprowadził do niej realizm codzienności i postbitnikowską swobodę (Brautigan, Selby, Thompson...), którą Amerykanie wypracowali w latach 1930–1960. Odegrał kluczową rolę w przeprawianiu tego stylu przez Atlantyk. Charles Bukowski to niemiecki syn, na którego wpływ mieli Céline i Dostojewski. Djian tylko przeszczepił styl „wielkiego przegranego" na grunt europejski: Djian to Raskolnikow i Bardamu, którzy wstępują nocą na pokład frachtowca, opuszczają nowojorski port, żeby wrócić do domu, i piją burbona za burbonem z Hankiem Chinaskim i Seymourem Glassem. Literatura jest jak ciastko francuskie: nie będziemy przecież brać pod lupę każdej jego warstwy w chwili, gdy się nim opychamy.

Nie wiedziałem tego wszystkiego, czytając *Maudit manège*. Wiedziałem natomiast, że to ciąg dalszy *37,2º rano*[188], powieści sfilmowanej przez Jeana-Jacques'a Beineix, z Béatrice Dalle w roli destrukcyjnej wariatki, która na koniec popełnia samobójstwo[189]. *Maudit manège* opowiada o życiu czterdziestolatka w żałobie, który choruje i ukrywa prochy ukochanej na dnie walizki. Mimo to ta powieść jest zabawna. Czytałem Balzaca, Flauberta, Zolę i książki science fiction. Z winy Philippe'a Djiana zostałem autorem zafascynowanym tym, co zakazane, tabu, undergroundem i niebezpiecznymi dziewczynami. *Maudit manège* nauczyła mnie, jak nie bać się banału. To nie jest spektakularna powieść. Spłukany antybohater gotuje, idzie do szpitala, wychodzi ze szpitala, wypatruje czeku od swojego wydawcy, zachodzi do mechanika po stary samochód. Owszem, zjawia się Gloria, córka Henriego (blondynka, lat 22), dla której obaj mężczyźni stracą głowę. Ale Djian opisuje życie, które przypomina to prawdziwe, gdzie każdy dzień jest sekwencją małych materialnych problemów do rozwiązania: cieknie kran, samochód się psuje, trzeba popłacić rachunki... Jako pierwszy pokazuje stację benzynową nocą, pijaństwo

w przyblokowych ogródkach, dyskusje przeradzające się w groteskowe proroctwa: „Tak, ale wie pan, życie jest jak nurt rzeki. Czasem jest spokój, czasem jest spad”. Djian mówi nam, że to durne życie to jedyna prawda i że ten, który zdoła się do niego dostosować, jest mędrcem. Kto przemawia do nas w ten sposób we Francji, kto oprócz niego i Jeana-Paula Dubois?

Philippe Djian to ojciec chrzestny mojego pokolenia: Houellebecq, Ravalec, Despentes, Nicolas Rey i wasz uniżony sługa płaszczą się u jego stóp na znak wdzięczności. Gdyby nie jego pośrednictwo, prawdopodobnie nie zdobylibyśmy się na ten krok i nie zaczęlibyśmy pisać, literatura była zbyt onieśmielająca. Houellebecq nadal byłby informatykiem w Zgromadzeniu Narodowym, Ravalec zmarłby z przedawkowania, Despentes wyszłaby za mąż za lekarza z Nancy, Rey wychowywałby ośmioro dzieci w Vernon w departamencie Eure, a ja byłbym miliarderem, jak mój brat.

Philippe Djian, życie

Philippe Djian urodził się w Paryżu w 1949 roku i często opuszczał stolicę, by zamieszkać z żoną malarką w innych miejscach: Bordeaux, Bostonie, Florencji, Biarritz. Legenda głosi, że pierwszą książkę napisał, pilnując rogatki na autostradzie, ale jakoś nie chce mi się w to wierzyć: to robota, przy której trudno się skupić na czymś innym, nawet nocą. Twórczość Djiana dzielimy na kilka okresów, podobnie jak twórczość Picassa. Okres pierwszy – książki publikowane przez Bernarda Barraulta – zaczyna się od *Bleu comme l’enfer* (Niebieski jak piekło, 1983), a kończy na *Lent dehors* (Powoli na zewnątrz, 1991). To mój ulubiony okres: szorstki, poetycki, seksowny. Okres drugi zaczyna się wraz z przejściem Djiana do Gallimarda: od *Sotos* (1993) do *Nieczystości*[190] (2005). Jego styl wyraźnie złagodniał, choć autor nadal surowo patrzy na

ojcostwo, małżeństwo, niszczące działanie czasu... Następnie publikuje sześć „sezonów” powieściowego serialu: *Doggy Bag* u Julliarda (2005–2008). Philippe Djian to pisarz bardzo płodny, ponieważ pije mniej niż bohaterowie jego książek, chyba że w przebraniu pirata z Karaibów pozwoli mi się zaciągnąć na tańce do knajpy Le Madrid.

nr 17

Śniadanie u Tiffany’ego

Trumana Capote (1958)

Ta wyśmienita powieść, a właściwie – dłuższe opowiadanie, zaczyna się od rozmowy telefonicznej. Barman dzwoni do narratora, który natychmiast idzie złożyć mu wizytę przy Lexington Avenue. Właściciel lokalu otrzymał afrykańską rzeźbę przypominającą ich wspólną znajomą, od której przez lata nie mieli wieści.

„– Skoro takiś mądry, to gdzie ona jest?

– Nie żyje. Albo siedzi w wariatkowie. Albo wyszła za mąż. (...) Tak czy siak nie ma jej”[191].

W kilku banalnych słowach narodziła się legenda. Parę lat wcześniej Miss Holiday Golightly, zwana Holly, była sąsiadką głównego bohatera w budynku przy Siedemdziesiątej Ulicy. Po czym rozpoznać pisarza w Ameryce? To jedyny obywatel, który interesuje się swoją sąsiadką z dołu! Holly była blondynką i przez jej dom przewijały się dziesiątki mężczyzn. Do filmowej adaptacji Truman Capote chciał zaangażować Marilyn Monroe; tymczasem – po wsze czasy – Holly ma twarz Audrey Hepburn.

A przecież w książce ta postać to dziwka, „prymitywna ekshibicjonistka”, „komiwojażerka” otoczona alkoholikami, wspólniczka sprzedawców narkotyków, a nie żadna spłoszona łania! Gdy narrator spotyka ją po raz pierwszy, dziewczyna ma osiemnaście lat i mówi mu: „Ja też jestem trochę lesbą. No jasne, że jestem. Każdy jest: tak trochę. I co z tego? To jeszcze nigdy nie zniechęciło żadnego

mężczyzny”. Blake Edwards wyciął tę replikę z filmu. Inna kwestia wycięta podczas montażu: „Miałam tylko jedenastu kochanków, nie licząc oczywiście tego, co się wydarzyło, zanim skończyłam trzynaście lat, bo to się po prostu nie liczy”. Wyobrażacie sobie Audrey Hepburn wypowiadającą te słowa? Narrator spotyka ją w 21 albo u P.J. Clarke’a, w tej knajpie z hamburgerami, gdzie po raz ostatni jadłem obiad z Luigim d’Urso. Dziewczyna zawsze jest otoczona starymi, nadzianymi gośćmi, którzy ją obmacują, dają dolary za to, że idzie z nimi do toalety (Capote nie precyzuje, co tam robi, ale tej sceny również nie ma w filmie!).

Blake Edwards niedawno zmarł, więc z całą podłością możemy stwierdzić: film *Śniadanie u Tiffany’ego* jest absolutnie uroczy, ale to mimo wszystko akt najwyższej zdrady. Reżyser przekształcił satyrę, która mogłaby nosić tytuł *Upadek escort girl*, w komedię romantyczną z morałem. Powieść nie kończy się pocałunkiem w deszczu, chociaż w niej też jest historia zgubionego kota. Capote chciał opisać bezmózgą prowincjuszkę, przekupną karierowiczkę, cyniczną biedaczkę, którą zgubił własny cynizm. Radosna głupota Holly maskuje głębokie cierpienie: jej brat Fred ginie na wojnie – akcja książki rozgrywa się w roku 1943 – a ona sama tak naprawdę nazywa się Lulamae Barnes i w wieku czternastu lat wyszła za weterynarza z Teksasu. Capote kreśli zbiorowy portret rozwiązłej, ogarniętej amokiem młodzieży, która tańczy, żeby zapomnieć, iż jej naród zrzuca bomby na Europę i Japonię. Sekwencja powierzchownych imprez wystarczy, żeby autor wykpił wszystkie kłamstwa Wielkiego Jabłka. Powieść wywrze wpływ zarówno na Jaya McInerneya, jak i na serial *Plotkara*. Momentami *Śniadanie u Tiffany’ego* wydaje się pastiszem opowiadania Fitzgeralda: gdy Holly Golightly (nazwisko oznaczające „idź lekko”) skarży się na pijanych facetów gryzących ją w ramię, przypomina chłopczycę z *Przybrzeżnego pirata*, jedną z moich ulubionych postaci stworzonych przez wielkiego Scotta, czarującą pindę, która krzyczała na swoim jachcie, że chciałaby „uciec od tych smarkaczy, którzy [ją] z nudów prześladują po całym kraju”[192].

W sumie to nie takie ważne, że widzowie filmu zostali wprowadzeni w błąd. Jestem pewien, że Holly Golightly istniała, że nadal istnieje. Wszyscy spotykaliśmy dziewczyny, które odwracały się do nas wyłącznie wtedy, gdy kładliśmy prezenty u ich stóp. Być może Truman Capote ją sobie wyobraził, a może sam nią był – tą kłamczuchą, która uciekała w wielki świat przed swoim chłopskim pochodzeniem – kto wie? Bardzo podoba mi się to, co Holly mówi o Tiffanym: zawsze, gdy ma chandrę, bierze taksówkę i jedzie do sklepu. Tiffany to jej Lexomil. „(...) tam nic bardzo złego nie może ci się przytrafić, w towarzystwie tych miłych mężczyzn w ładnych garniturach, i ten śliczny zapach srebra i portfeli ze skóry aligatora". Za każdym razem, gdy idę Piątą Aleją w Nowym Jorku, a nawet rue de la Paix w Paryżu, i gdy mijam roziskrzoną wystawę tego luksusowego leku na depresję, myślę o owej wyobrażonej istocie, która „jaśniała jak przezroczyste dziecko". Holly jest niezapomniana, a najbardziej nieznośne jest w niej to, że nie potrafimy jej nienawidzić. Stworzenie równie pięknej postaci kobiecej powinno być marzeniem każdego powieściopisarza.

Truman Capote, życie

Podobnie jak Holly Golightly, nie posługuje się on autentycznym nazwiskiem: naprawdę nazywał się Truman Streckfus Persons. „Nazywam się Persons!" Capote to nazwisko jego kubańskiego ojczyma. Urodził się w 1924 roku w Nowym Orleanie (który jest najpiękniejszym miastem Stanów Zjednoczonych), zmarł pięćdziesiąt lat później w Los Angeles. *Harfa traw*[193] (1951) opowiada o dzieciństwie, które spędził u kuzynek w Alabamie. Ale to właśnie romans pomiędzy początkującym pisarzem gejem i jego sąsiadką z dołu, lesbijką i nimfomanką, zakochaną w błyskotkach, przyniósł mu sławę w 1958 roku: *Śniadanie u Tiffany'ego* (film Blake'a Edwardsa wszedł do kin trzy lata później)... Żeby zrehabilitować się za ów na pozór błahy powód do sukcesu,

Capote pisze *Z zimną krwią*[194], opowieść o poczwórnym morderstwie w Kansas (1966). To najprawdopodobniej pierwsza książka z gatunku non-fiction (choć już znacznie wcześniej Stendhal i Flaubert również inspirowali się faktami z kronik kryminalnych). Dwudziestego ósmego listopada 1966 roku wydaje w nowojorskim hotelu Plaza czarno-biały bal maskowy i bardzo żałuję, że nie zostałem na niego zaproszony, nawet jeśli miałem wówczas zaledwie rok i dwa miesiące. Następnie pogrąża się w morzu alkoholu i kokainy i umiera po przedawkowaniu leków, co kusi mnie już znacznie mniej.

nr 16

Ivre du vin perdu

Gabriela Matzneffa (1981)

Mnisi dandys, rozwiązły asceta, ortodoksyjny libertyn... Najważniejszy talent Matzneffa zawsze polegał nie tyle na stawianiu czoła realnym przeciwnikom, ile na radzeniu sobie z wewnętrznymi przeciwnościami. Ściągnijmy na siebie od razu ogólną dezaprobatę, zajmując się bezpośrednio tym, co moralność (i jej stróże – policjanci) ma mu do zarzucenia: chodzi o dzieło – rzekomo autobiograficzne – pochwałę młodych dziewcząt w wieku „poniżej szesnastu lat". Moim zdaniem to wszystko jest bardzo proste: należy oddzielić sztukę od prawa. Dopóki nikt nie udowodni, że Matzneff to Marc Dutroux, dopóty należy zostawić go w spokoju – jak Nabokova, Balthusa i Serge'a Gainsbourga (przypomnijmy wiek Melody Nelson w najpiękniejszej z jego piosenek: „Czternaście jesieni i piętnaście wiosen"). Czy trzeba wspominać o istnieniu Tomasza Manna, André Gide'a, Ronsarda i Montherlanta? Wszyscy byli zafascynowani pięknem dojrzewających dzieci. Sztuka powinna pozostać wolna, do diabła! Gdyby przestrzegała prawa, nie miałaby do opowiedzenia niczego ciekawego. Istnieje zdrowa różnica pomiędzy czytelnikiem a gliniarzem. Zadaniem pisarza jest łamanie zasad, a jego czytelnik nie ma obowiązku donoszenia na niego policji. Poza tym nie dajmy się zwieść pozorom: wszyscy z setki wymienionych w tej książce autorów mają tak naprawdę po trzynaście lat. Powieściopisarz na zawsze pozostaje bawiącym się dzieckiem. Tylko że większość sypia z ludźmi starszymi od siebie.

Powieść *Ivre du vin perdu* (Pijany straconym winem) zaczyna się listem zaadresowanym do Nila, czterdziestotrzyletniego pisarza; pewna licealistka pisze: „Jutro kończę siedemnaście lat. To śmierć!”. Tym samym autor, niczym Chrystus, wystawia swe członki pod bat krytyki... Ta romantyczna powieść o namiętności i jej schyłku latem 1972 roku (kiedy Tatiana przestała kochać autora) jest dalszym ciągiem książki *Isaïe, réjouis-toi* (Raduj się, Izajaszu, 1974). To powieść o klęsce jednej miłości. Cała zwrócona jest w przeszłość: to historia życia, w którym jedna podła smarkula narobiła wiele cudownych szkód. Czytając płomienne listy od swojej byłej („Kocham swoją miłość do Ciebie, miłość, która jest jedyną piękną rzeczą, jaką posiadam, kocham Twój język jak jabłuszko na patyku, Twój karmelowy członek, lazurowe oczy, rzęsy jak płatki złota, Twoją nieśmiałą czułość, kocham Twoją wesołość i Twą melancholię, Twoje wargi rozchylone w rozkoszy... Nil, kocham pana do szaleństwa, jest pan moją wyspą skarbów”), bohater wzdycha: „Chryste, jak myśmy się kochali!”. Wspaniałość tego westchnienia jest rozdzierająca. Czy Matzneff to przerażający, obrzydliwy libertyn, czy też nieuleczalnie zakochany mężczyzna, torturowany przez małe dziewczynki? Jest jednym i drugim, panie władzo. I to czyni go niezdolnym do starości.

Osobiście miło mi, że akcja książki rozgrywa się w kilku kwartałach kamienic w pobliżu mojego domu; Matzneff postanowił usytuować ją w szóstej dzielnicy Paryża (Quartier de l’Odéon), w której postaci historyczne spotykają się z fikcyjnymi (Atos przy rue Férou, Portos przy rue du Vieux-Colombier, Aramis przy rue Servandoni, Casanova przy rue de Tournon; pamiętajmy też, że na rogu rue Férou i rue de Vaugirard pani de La Fayette napisała *Księżną de Clèves*); jego bohater, Nil, mieszka tutaj na strychu, na szóstym piętrze kamienicy przy rue Monsieur-le-Prince... przy której ja mieszkałem od siódmego do dwunastego roku życia; jego utracona narzeczona jest uczennicą liceum Montaigne’a... do którego chodziłem przez kilka lat. Krótko mówiąc – nie jestem obiektywny. Ale nie muszę być. Matzneff lubi dziwaczne

zwyczaje dzielnicy mojego dzieciństwa (kolacje w La Closerie albo u Lippa) i jej kultowe miejsca (kościół Saint-Sulpice, hotel Taranne, liceum Fénelona, kina Cluny i Bonaparte, Ogród Luksemburski). Gdy tylko miłosna namiętność zaczyna trącić wodewilem, bohater powieści zrywa się do Manili, by tam uprawiać seks analny z dziećmi, albo do Szwajcarii, by stracić kilka kilogramów.

Matzneff destyluje proustowską nostalgię: lektura *Ivre du vin perdu* to bilet wstępu na zatopiony kontynent. Autor włóczy się po Paryżu niczym Léon-Paul Fargue, ale jego snobistyczne dygresje, jego – niekiedy irytujący – name-dropping nie są w stanie ukryć tego co najważniejsze: namiętności (ach, Sarah, Karin, Laure...). „Z jedną odrabiał lekcje na filozofię, z drugą powtarzał francuski, z trzecią – łacinę. Miłość uprawiał z wszystkimi trzema". Nil Kolytcheff to uczuciowe alter ego autora, człowiek, owszem, rozproszony pod względem seksualnym, ale szczerze zakochany w Angiolinie i z całego złamanego serca tęskniący za Véronique. *Ivre du vin perdu* to nie tylko dziennik Sinobrodego, który czyha na licealistki, ale także wspomnienie małżeństwa z miłości, małżeństwa, które rozbił upływ czasu i... instruktor narciarstwa. Spotykamy tu również Dulauriera, starego lubieżnika (postać występującą we wszystkich powieściach Matzneffa), i Rodina – bankiera pederastę, mizogina i cynika (ale bardzo śmiesznego), fotografującego przekupnych chłopaczków i przypominającego nam, czego bali się homoseksualiści obu płci przed rewolucją seksualną (która, powiedzmy sobie szczerze, wyzwoliła przede wszystkim gejów). W artykule, który ukazał się w tygodniku „Le Point" drugiego listopada 1981 roku, Pascal Bruckner celnie podsumował paradoks Nila Kolytcheffa: „to mężczyzna niestały, marzący o związku". W chwili gdy mówi „kocham cię", tak właśnie myśli. Ale jest tyle chwil w ciągu jednego dnia... a jeszcze więcej – w ciągu całego życia! Miłość to coś, co sprawia, że pesymiści chcą być optymistami, a optymiści – pesymistami. „Żeby zachować życiową wolność, należy pogodzić się z faktem, że wielu ludzi będzie

przez nas płakało; ale doprowadzanie bliźniego do łez nigdy nikomu nie przeszkodziło w płakaniu nad samym sobą”.

Wybrałem książkę *Ivre du vin perdu*, ale równie dobrze mogłem opisać tu którykolwiek tom dziennika intymnego Gabriela Matzneffa. To niewyczerpane źródło inspiracji dla wszystkich moich powieści i jeden z najważniejszych eksponatów w mojej bibliotece. Matzneff nauczył mnie, jak żyć, jak czytać i jak pisać. Gdyby nie jego dziennik, nie poznałbym Byrona, Casanovy, Dumasa, Schopenhauera, Seneki ani Petroniusza. Słono zapłacił za decyzję, by wydawać swój dziennik za życia, ale chciałbym, żeby wiedział, iż od czterech dekad uczy wolności, radości życia, szczęścia i poezji dziesiątki tysięcy swoich czytelników. Tatiana, Francesca, Vanessa, Marie-Elisabeth stały się ikonami, w które tchnął życie wartki, przejrzysty styl Matzneffa. Ale to przede wszystkim muzy: każda książka tego autora to historia jednej dziewczyny i jej kataklizmów (namiętności, rozkoszy, skarg rodziców, chorób przenoszonych drogą płciową, kłótni, zdrad, płomiennych listów, rozstań, nienawiści, tęsknoty za namiętnością, wyrzutów sumienia, skandalu obojętności). Matzneff poświęcił wszystko sztuce i miłości. Żaden inny żyjący pisarz francuski nie wykazał się taką odwagą i spójnością poczynań. Kontrasty, o których piszę wyżej (lekkostrawny, lecz zdeprawowany, piekielny, lecz niebiański, romantyk, ale libertyn, jansenista, ale epikurejczyk), pomagają mu zapomnieć o śmierci. Zrozumiał, że pisanie to jedyny sposób, by miłość uczynić wieczną. „Podarła moje zdjęcia? Wyrzuciła do kosza moje książki? Żyje z innym facetem? Nie spotkamy się już nigdy więcej? Nie, ale to, co przeżyliśmy razem, nadal trwa i błyszczy jak słońce” (*Calamity Gab*, 2004).

Gabriel Matzneff, życie

Należy pamiętać, że Matzneff nie zawsze był biedny i bojkotowany: swego czasu ważne osobistości nie wstydziły się podawać mu ręki w sytuacjach publicznych. Dominique Noguez na przykład nazywa go „żywym skarbem”. Gabriel Matzneff urodził się w 1936 roku w Neuilly-sur-Seine, w rodzinie rosyjskich imigrantów. Jest autorem czterdziestu książek, które honorują język francuski. Ten bardzo ksobny pisarz, który najchętniej utrzymywałby swój wiek w tajemnicy (ma siedemdziesiąt siedem lat), pisał wstępniaki w dzienniku „Le Combat”, a potem w „Le Monde”. W „Le Combat” wyrażał poparcie dla radzieckich dysydentów w momencie (był rok 1963), w którym mało kto rwał się do pisania o Gułagu. Jest jednym z pierwszych francuskich intelektualistów, którzy zaangażowali się w walkę narodu palestyńskiego (w *Le Carnet arabe* [Notes arabski], 1971). A przede wszystkim jest powieściopisarzem (*Isaïe, réjouis-toi* i *Ivre du vin perdu* należą do najpiękniejszych powieści miłosnych XX wieku). Od siedemnastego roku życia prowadzi dziennik intymny. Jest także poetą (*Super Flumina Babylonis*). Już w 1965 roku tak podsumował swoje przyszłe dzieło: „Zazwyczaj nie jesteśmy ani szczęśliwi, ani nieszczęśliwi: istniejemy, to wszystko. A czasem w naszym życiu następują chwile szczęścia, gdy pocałunkami rozgniatamy słowa, chwile, które błyszczą w szarości niczym kryształy nocą”.

nr 15

Autoportrait

Édouarda Levégo (2005)

Pomysł na tę książkę jest po prostu genialny. Jestem dziś zmęczony jak maratończyk na czterdziestym pierwszym kilometrze. Blask słońca zalewa rue de Varenne. Édouard Levé kreśli swój *Autoportrait* (Autoportret), łącząc celne zdania, pozornie bez żadnego związku.

Moja twarz przypomina tsunami. Wszyscy powinniśmy tak pisać: jakbyśmy skakali po kanałach telewizyjnych. Słucham właśnie *I Say a Little Prayer* Arethy Franklin i po raz pierwszy rozumiem słowa. Wielu dzisiejszych pisarzy stosuje ten akumulacyjny proceder (Valérie Mréjen, Nicolas Pages, Sophie Calle, Grégoire Bouillier...) wywodzący się ze sztuki współczesnej. „Odmawiam za ciebie krótką modlitwę. Żebyś na zawsze pozostał w moim sercu i żebym cię kochała". Ów literacki proceder został zapożyczony od Joego Brainarda (to Amerykanin, od którego Perec czerpał inspirację, pisząc *Je me souviens*). Jestem smutny jak Muzeum Rodina w deszczu. Gdy Chloë kaszle, ja zaczynam chorować. To bardzo atrakcyjna metoda, z ciekawością czekamy na kolejne zdanie. Niebo zmienia barwę. Trwają strajki. Niedawno padał grad w pełnym słońcu. Bóg naprawdę robi głupstwa; a może Bóg jest naćpany? A teraz zacytuję rozmaite zdania Édouarda Levégo, w kolejności pojawienia się w jego tekście. „Zapomniałem, co mi się nie podoba. Być może rozmawiałem bezwiednie z kimś, kto kogoś zabił. Rozejrzę się po ślepych uliczkach. Nie przeraża mnie to, co jest na końcu życia". XX-wieczna literatura próbowała różnych chwytów, ale ten wydaje mi się pasjonujący,

rewolucyjny. Rozwód powoduje euforyczne poczucie winy i wstydliwą ulgę. „Koniec podróży pozostawia po sobie taki sam smutny posmak jak koniec powieści”. To rozwiązanie jest być może najważniejszym odkryciem francuskiej literatury od czasów nouveau roman. „Ciekawe, czy starzejąc się, zostanę reakcjonistą”. To sposób na zdystansowanie się wobec debaty na temat konstrukcji, narracji, opowiadania historii i wszystkich tych dyrdymałów: gromadząc intymne zapiski, Levé kreśli swój autoportret, tak jak w XX wieku odmalował go Ballard: „Żyłem 384 875 godzin”.

O Édouardzie Levém będą pewnego dnia uczyć w szkołach jako o inicjatorze nowego rodzaju literackiego. Można zakochać się znienacka, tak jak się spada ze schodów. „Często używam słowa często”. Sami Frey powinien wystawić ten tekst na scenie, bez roweru. Książki powinny poszukać dla siebie nowych form, by uzasadnić swoją obecność w świecie opanowanym przez obraz. Odkąd mieszkam sam, często słucham Boba Dylana. Édouard Levé sprytnie pozostawił na koniec najlepsze zdanie: „Najpiękniejszy dzień mojego życia mam już być może za sobą”.

Édouard Levé, życie

Nie znałem Édouarda Levégo, gdy w 2005 roku opublikował swój *Autoportrait* w wydawnictwie POL. Ten, kto otworzy tę książkę, natychmiast zrozumie, na czym polega jej oryginalność: każde zdanie jest wyjątkowe, osobiste, niepowiązane z poprzednim, a jednak całość stanowi swoiste zwierciadło. To instalacja rodem ze sztuki współczesnej, komiczna i osobista. A przede wszystkim to jeden z najbardziej nowatorskich tekstów opublikowanych po roku 2000. *Mokradła* Gide’a to pierwsza książka XX wieku, a *Autoportret* Levégo to prawdopodobnie *Mokradła* XXI stulecia. W 2007 roku malarz i fotograf Édouard Levé złożył u swojego wydawcy jeszcze jedną książkę,

zatytułowaną *Suicide* (Samobójstwo), o śmierci przyjaciela, który dwadzieścia lat wcześniej targnął się na swoje życie. Dziesięć dni później Levé zrobił to samo. Trzeba uważać na to, co się pisze. Colette miała rację, mówiąc, że „wszystko, co napiszemy, w końcu staje się prawdą”.

nr 14

La Chambre bleue

Georges’a Simenona (1964)

Muszę się do czegoś przyznać: nie miałem najmniejszej ochoty na czytanie Simenona. Niezbyt pociągał mnie powieściopisarz zdolny oświadczyć, że „bohater powieści to ktokolwiek z ulicy”. Zbyt wiele się nasłuchałem o jego zwykłej prozie, szarej, miejskiej i płaskiej. Miałem w głowie pogardę Paulhana: „Balzac ubogich duchem”. Nocą nawiedzała mnie nalana, czarno-biała twarz Jeana Richarda z telewizora moich dziadków. Ośliniona fajka Richarda na pewno obrzydziła wielu ludziom książki Simenona. Poza tym nie zgadzam się z Simenonem, gdy mówi, że „życie każdego człowieka jest powieścią”. Nie, nie ma na tym świecie sześciu miliardów pasjonujących powieści. Wielu ludzi ma całkiem niepowieściowe żywoty. Powieść może mówić o jakimkolwiek życiu, ale musi uczynić je interesującym: każdy może stać się powieścią, ale niewielu jest dobrych powieściopisarzy. Oni są alchemikami. A jednak myliłem się, bo Simenon jest jednym z największych.

Przez cały okres dojrzewania wolałem pochłaniać książki zabawnego odpowiednika Simenona – Frédérica Darda. Unikałem Simenona, bo wszystko myliłem: Maigreta, Léo Maleta, Nestora Burmę, Hectora Malota, inspektora Derricka – wszyscy w tym samym ponurym worku, z czarno-białymi ilustracjami Jacques’a Tardiego. Byłem niedowiarkiem, a teraz jestem błogosławionym. Zabrałem ze sobą na wakacje dwunasty tom dzieł wszystkich Georges’a Simenona, wydanych przez Omnibus. Ta gruba księga zawiera kilka Maigretów, ale także oddzielne powieści, które ukazały się w latach 1963–1965, czyli tuż przed moimi

narodzinami. A pośrodku tej rzeki płynie prąd pod tytułem *La Chambre bleue* (Błękitny pokój, 1964). To tekst, który Simenon machnął w ciągu kilku tygodni (jak to miewał w zwyczaju), gdy miał sześćdziesiąt jeden lat, był nieprzyzwoicie bogaty i sławny na cały świat. Już od pierwszych linijek widać, że jego styl wcale nie był szarawy: oto czarna plama dziewczęcej cipki, „z której wycieka strużka spermy", róż ręcznika i błękit hotelowego pokoju. Gdzie się podział obleśny palacz fajki? Od czasów *Pani Bovary* rzadko mieliśmy do czynienia z tak różnokolorową zdradą małżeńską.

Jest lato. Drugi sierpnia to idealny dzień, żeby zdradzić męża. Bardzo szybko czas przyszły zostaje zastąpiony teraźniejszym: pytania sędziego śledczego przerywają scenę kopulacji w błękitnym pokoju. Simenon pokazuje nam drugi sierpnia, ale także jego konsekwencje (policyjne śledztwo, proces). Nie wiemy jeszcze, co przydarzy się Tony'emu i Andrée, a już akcja z drugiego sierpnia jest rozbierana przez sędziów na czynniki pierwsze. Czas teraźniejszy to przyszły czas przeszły. Przyszłość to miejsce, w którym zakończy się akcja. To, czego dziś jeszcze nie przeżyliście, jutro będzie tym, co się wydarzyło. Ktoś umrze, ale nie wiemy jeszcze kto. Pisarstwo Simenona obfituje w proste odczucia, jak u Colette (w 1924 roku, gdy Simenon pracował pod jej kierownictwem w „Le Matin", strofowała go: „Niech pan pisze w sposób prosty, żadnej literatury!"): konkretna miłość do życia wpływa na rozwój intrygi. Śledztwo jest tylko pretekstem do pokazania kolorów, zapachów, dźwięków, światła. Capote krytykował Kerouaca: „On nie pisze, on stuka w klawisze maszyny". Simenon stuka w klawisze maszyny, ale od czasu do czasu podnosi głowę, żeby wypić litr czerwonego wina, zjeść kawał camemberta, zajrzeć w swoją pamięć lub w serce. Prawdziwym cudem jest jego spokój i dobra wola. Ta pewność, którą ma w sobie, świadczy przede wszystkim o jego niezaspokojonej ciekawości i ciężkiej pracy umysłowej. Co się zaś tyczy stylu – rozwoju akcji i celnych uwag – wypracował go w ten sam sposób co Hemingway. „Pada deszcz": wierzchołek góry lodowej!

Ostatecznie dobrze zrobiłem, zwlekając tak długo z lekturą książek Simenona. Napisał ich dwieście, zatem przyjemność mam zapewnioną aż do śmierci. Nareszcie wiem, dlaczego Gide uznał go w 1939 roku za „największego i być może najautentyczniejszego powieściopisarza, jakim może się dziś pochwalić literatura francuska”: jego sekret nosi nazwę „prostota”.

Georges Simenon, życie

Ten Belg, który zmarł w Szwajcarii, to przede wszystkim człowiek sukcesu. Georges Simenon urodził się w Liège w 1903 roku, a zmarł w Lozannie w roku 1989. Pomiędzy jedną a drugą datą napisał dwadzieścia pięć tysięcy stron i zaliczył dziesięć tysięcy kobiet. Simenon to pracowity powieściopisarz (sto dziewięćdziesiąt dwie powieści, pisane w tempie jednego rozdziału dziennie, i sto pięćdziesiąt pięć opowiadań), a także artysta wirtuoz: *Le Coup de lune* (Przebłysk księżyca, 1933) *Narzeczona pana Hire*[195] (1933), *Quartier nègre* (Czarna dzielnica, 1935), *La vérité sur bébé Donge* (Prawda o małej Donge, 1942), *L’Aîné des Ferchaux* (Pierworodny Ferchau, 1945), *Trzy pokoje na Manhattanie*[196] (1946), *Lettre à mon juge* (List do mojego sędziego, 1947), *La neige était sale* (Śnieg był brudny, 1948), *Les Fantômes du chapelier* (Urojenia sprzedawcy kapeluszy, 1949), *En cas de malheur* (Na wypadek nieszczęścia, 1956), *La Chambre bleue* (1964), *Le Petit saint* (Mały święty, 1965), *Kot*[197] (1967)... W ciągu dekady – w latach dwudziestych – ze spłukanego dziennikarza stał się pisarzem milionerem, sypiającym z Joséphine Baker (ówczesną Beyoncé). O jego losie marzyli wszyscy młodociani pisarze, jednak zapominali o jednym: nikt w całym XX stuleciu nie pracował tyle co Georges Simenon... aż w końcu jego córka popełniła samobójstwo (podobnie jak córka Marlona Brando).

nr 13

Nicolas Pages

Guillaume’a Dustana (1999)

Czy Guillaume Dustan był ostatnim francuskim pisarzem wywrotowym? Szokował rozmyślnie, żeby sprawdzić granice swojej wolności. Eksperymentował ostro, żeby później o tym opowiadać. Był królikiem doświadczalnym naszego pokolenia. Rolą pisarzy jest robienie wszystkiego co zakazane, zwłaszcza w czasach, gdy wszystko jest dozwolone. Dustan nie był groźny, lecz miał niemal taką samą paranoję jak Sollers: wszędzie węszył spisek – wśród staruszków, rodziców, ludzi heteroseksualnych, wydawców. „Opisałem neurozę Zachodu”; „Uwaga. Nie jestem Renaudem Camusem. Jestem kimś gorszym”.

Czy wystarczy, że będziesz chorym ćpunem, prowokatorem i megalomanem, a zostaniesz „boskim geniuszem”? Nie. Dustan kalkulował swoje wygłupy. Ten były student ENA wiedział, że prowokacja jest orężem w naszym zmęczonym społeczeństwie, a skandal to narzędzie, dzięki któremu można zmienić świat. A jaką rolę pełni w tym wszystkim literatura? To motor, paliwo i źródło energii.

W systemie, który toleruje wszelką krytykę, należy robić jak najwięcej hałasu, żeby obudzić sumienia. Człowiek musi podkopać składnię, pomieszać angielski (język dominujący) z francuskim (językiem opornym), stworzyć listę przyjaciół, przepisać swój wywiad z Bretem-Eastonem-Ellisem-największym-pisarzem-na-ziemi, marzyć o seksie z Billem Clintonem w hawajskiej koszuli, ryzykować, odsądzając od czci i wiary „lewackich Żydów” i czując się przy tym

bezkarnie, ponieważ sam jest Żydem. Człowiek musi być brudny. Musi być niejednoznaczny. Musi zawadzać.

Nicolas Pages to patchwork. Wielka powieść o miłości homoseksualnej, kronika zapowiedzianego odrzucenia, kompilacja nieprzyjętych artykułów, kolaż niedokończonych książek. W tym pojemnym tomie znalazły się także zapiski zmarłej babci (żeby pokazać, jak w ciągu zaledwie dwóch pokoleń zmieniła się obyczajowość), projekt sitcomu, umowa autora z wydawcą, making-of. To bezpośrednia relacja, książka live, która tworzy się na naszych oczach „w czasie rzeczywistym". To BBDU (bardzo, bardzo dobrze ułożone) puzzle, coś w stylu planu dysertacji pisanej w ENA: praktyka, a potem teoria. Najpierw: jak ja cierpię, a potem: dlaczego.

Guillaume (lat 32) dostaje kosza od Nicolasa (lat 27) i postanawia opowiedzieć o tym w szczegółach: depresja na Tahiti, ucieczka do back roomów, frenezja muzyki house, chemiczne leki na złamane serca... Przetwarza swoją rozpacz w dzieło, „żeby nie zwariować". Jeszcze jedna pedalska historia? Wcale nie. Można czytać Guillaume'a Dustana, nie będąc gejem, podobnie jak można czytać Toni Morrison, nie będąc czarnym, Jeana d'Ormessona nie będąc akademikiem, a Bernarda Franka nie będąc sommelierem... Dustan mówi o tym wprost na stronie 70: „Heterycy zrobiliby lepiej, interesując się tym, co tworzymy. Na przykład dlaczego tylko geje mieliby uprawiać seks co wieczór z inną osobą? No? No?".

Dustan sprawnie łączy ze sobą cztery najnowocześniejsze nurty współczesnej literatury: nowy realizm (Houellebecq/Ravalec/Despentes), autofikcję (Donner/Angot/Doubrovsky), eksperymentalne pisarstwo w stylu „dandy-rock" (Schuhl/ Pacadis/Adrien) oraz literaturę „homo-porno" (Renaud Camus/Hervé Guibert/Vincent Borel). Nie ma nic do stracenia, więc podejmuje każde ryzyko: wszystkie nazwiska są tu autentyczne (a na końcu książki – indeks, żeby łatwiej było donieść na przyjaciół);

Dustan twierdzi, że popiera eutanazję, eugenikę, seks bez prezerwatywy (jak Cyril Collard czy Erik Rémès); rezultat nie zawsze jest zadowalający: zdarzają się dłużyzny (jeśli można tak powiedzieć).

Ale nie sposób zaprzeczyć, że na tych radykalnie ekshibicjonistycznych stronach coś się dzieje. Wyzwolenie ciała, próba zmiany sposobu opowiadania, projekt rewolucji społecznej. Co mówi Dustan z tą swoją chłopięcą nieporadnością i drażniącym narcyzmem? Że nadal żyjemy w społeczeństwie, w którym są uciskający i uciskani, kaci i ofiary, burżuje uzbrojeni w pewniki i ludzie pragnący nowości. Że „kontrkultura staje się właśnie kulturą dominującą", ale jest jeszcze wiele przeszkód na drodze do krytyki „ustalonego porządku, teokratycznego, autorytarnego, patriarchalnego i paternalistycznego, seksistowskiego, klasowego, rasistowskiego i promującego homofobię". Że istnieje być może nadzieja: „Wyobraziłem sobie, że w 2100 roku świat będzie wolny".

Totalna bezwstydność Dustana, jego naiwny entuzjazm, pretensjonalny, a jednocześnie pełen delikatności egotyzm – wszystko to nas irytuje, a mimo to podążamy za nim. On budzi w nas podglądaczy. Uwodzi nas i narkotyzuje bez naszej wiedzy. Jest słaby, egzaltowany, gwałtowny, kruchy, trochę wkurza, a trochę – budzi tkliwość. Jest po prostu ludzki. „Ludzie mnie pokochają, bo będą w mojej głowie".

Guillaume Dustan, życie

Życie Guillaume'a Dustana to przede wszystkim historia zbawiennego wkurwienia: urodził się jako William Baranès w 1965 roku i był świetnym uczniem, a później studentem (liceum Henryka IV, Sciences-Po, ENA). Po studiach rozpoczął karierę snobistycznego urzędnika, a gdy dowiedział się, że jest seropozytywny, rzucił wszystko, zmienił nazwisko, ogolił głowę, opublikował „trylogię auto-porno-biograficzną" w wydawnictwie POL (*Dans ma chambre* [W moim pokoju] w 1996

roku, *Je sors ce soir* [Wychodzę dziś wieczorem] w 1997 i *Plus fort que moi* [Silniejsze ode mnie] w 1998) i tworzy „dział gejowski” w wydawnictwie Balland. Lubiłem Guillaume’a Dustana, bo wszystkich wkurzał. Tak bardzo symbolizował swoją epokę, że Tristan Garcia uczynił zeń w 2008 roku bohatera swojej powieści *La meilleure part des hommes*. Dzięki temu Dustan po raz drugi – pośmiertnie – otrzymał Prix de Flore. Jest jeszcze lepszy niż Romain Gary! Jego trzy pierwsze powieści są gęste i mocne, co nie przeszkodziło mu w próbie zniszczenia sobie kariery książką *Nicolas Pages* (w Balland), za którą w 1999 roku dostał swoją pierwszą Prix de Flore. Rok później Jean-Jacques Schuhl otrzymał Nagrodę Goncourtów za ten sam pomysł, który miał Dustan: napisać książkę pod tytułem będącym nazwiskiem ukochanej osoby (*Ingrid Caven*, 2000). Następnie powstał *Génie divin* (Boski geniusz; „monstrualny-burdel-wszędzie”, również opublikowany w Balland, w 2001 roku), który posuwał się jeszcze dalej w tej bezwstydnej układance. Była to teoria jego praktyk seksualnych, narcystyczna, niepoprawna politycznie i filozoficzna. Był to także nieudany zlepek; i co z tego? Kerouac też czasem coś chrzanił. Wymęczony triterapią Dustan wyjechał z Paryża do Douai. Miałem zaszczyt opublikować jego dwie ostatnie książki w wydawnictwie Flammarion: *Dernier roman* (Ostatnia powieść, 2004) i *Premier essai* (Pierwszy esej, 2005). Dustan zmarł w 2005 roku w wieku trzydziestu dziewięciu lat, jak Boris Vian. Na jego nagrobku na cmentarzu Montparnasse widnieje napis: „Zawsze byłem, żeby być wszystkim”.

nr 12

Chéri i *Le Blé en herbe*

Colette (1920 i 1923)

Le Blé en herbe (Zboże w trawie, 1923) jest najsłynniejszym dziełem Colette, a to za sprawą Pascala Sevrana, który cytował je w tekście piosenki *Il venait d'avoir 18 ans* śpiewanej przez Dalidę. To powieść cudowna, świetliście delikatna, niestarzejąca się akwarela o porywach młodości, powieść, której styl przesycony jest letnim lenistwem, świeżością bretońskiego wiatru, mocną wonią kwiatów i niestałością wakacyjnych miłości. „Sztuka Colette – mawiał Jean Cocteau (który znał się na poezji) – oszczędza na soli, unika tłuszczu, nie żałuje pieprzu i czosnku i nie boi się tych czerwonych papryczek, od których tak bardzo pali nas w ustach". W rzeczy samej, osiemdziesiąt lat temu historia opisana w *Le Blé en herbe* mogła szokować statecznych mieszczan: Philippe to szesnastolatek; flirtuje z młodą Vincą (drobną piętnastoletnią blondynką „o oczach barwy wiosennego deszczu"), ale w życie wprowadza go Mme Dalleray (francuska Mrs Dalloway?), o dwadzieścia lat starsza od niego.

Wszyscy pamiętamy skandal, jaki wywołała afera Polańskiego. A co mieli powiedzieć ludzie współcześni Madame Colette, która sypiała z synem swojego męża, Bertrandem de Jouvenel? Na długo przed Woodym Allenem ta gorąca, biseksualna striptizerka, członkini Akademii Goncourtów, zrozumiała, że najlepszym sposobem na uniknięcie znużenia własnym małżonkiem jest zastąpienie go jego progeniturą.

Związek ów był inspiracją dla tego przejrzystego, zmysłowego i melodyjnego arcydzieła. *Le Blé en herbe* osiąga nieporównywalny we francuskiej prozie poziom doskonałości. „Vinca spłonęła rumieńcem, dopominając się dla siebie wstydliwego kochania, zawirowań ciała i duszy, i wyszła z daremnych Cieni, by ruszyć razem z Philippe'em drogą, na której zacierali swoje ślady, bo przeczuwali, że ugną się pod ciężarem łupu zbyt ciężkiego, zbyt cennego i zdobytego zbyt szybko". Gdyby nie *Le Blé en herbe*, nie byłoby *Witaj, smutku*! Gdyby nie Colette, nie byłoby kuguarów! Jej życie i geniusz przyczyniły się do emancypacji kobiet na długo przed Simone de Beauvoir. Gdy czytamy Colette, wszystko wydaje nam się takie proste. Życie to sekwencja następujących po sobie pocałunków i ptasich śpiewów. Żyć znaczy jeść, pić, kochać, doznawać rozkoszy, a potem płakać i głaskać koty. Colette stworzyła nowy styl: lękliwy hedonizm. „Odkrywał (...) świat odczuć, niefrasobliwie nazywanych fizycznymi". Pisarka aż do śmierci głosiła ich doniosłość.

Już trzy lata wcześniej opowiedziała historię miłości do młodszego chłopca w powieści *Chéri*. Nieudana adaptacja autorstwa Stephena Frearsa nie powinna nas zniechęcać do lektury książki. Choćby po to, żeby odnaleźć w niej porównanie do płaskiej ryby o nazwie „sola". Frédéric, młody, smukły piękniś – och, ach – porównuje do niej oczy Edmée. „Zobacz, tu w kąciku od strony nosa, jest głowa soli. Dalej od góry wygina się grzbiet, podczas gdy dolna linia ciągnie się bardziej płasko: to brzuch soli. A kącik oka wydłużony w kierunku skroni to ogon"[198]. Czyż to nie urocze? Zwykle unikamy mówienia ludziom, że ich oczy wyglądają jak smażone ryby, lecz czułe pióro Colette sprawia, iż porównanie migdałowego oka do płastugi staje się zmysłowym obrazem.

Podczas lektury tej słodkiej i smutnej powieści zdałem sobie sprawę, że metafory są tym, co najbardziej lubię w literaturze. W końcu czytamy

po to, by „zobaczyć”, i niesłusznie przeciwstawiamy literaturę kinu. Powieści są jak filmy, sekwencje posklejanych ze sobą „rzeczy ujrzanych”. Często właśnie one zostają mi w pamięci po zamknięciu książki. Słynnym przykładem jest początek *Piany dni*, gdy Boris Vian opisuje czeszącego się chłopca: „Jego bursztynowy grzebień rozdzielił bursztynową masę na długie, pomarańczowe kosmyki, podobne do bruzd, które radosny oracz robi widelcem w dżemie morelowym”[199]. Jeszcze jedna żywnościowa metafora? Tak, bo porównywanie człowieka do jedzenia to ciągle najlepszy sposób, by uczynić go apetycznym. To przypomina Lolitę Nabokova i jej „usta czerwone jak czerwony, świeżo polizany cukierek”[200], która z kolei przypomina Cissy Caffrey z *Ulissesa* Joyce’a i jej „wargi czerwone jak wiśnie”[201]. Kto powiedział, że w porównaniach nie ma rozsądku? Być może to prawda, ale sztuka jest nierozsądna, a ja niczego nie podziwiam tak bardzo jak tych niedorzecznych skojarzeń, dzięki którym nagle zupełnie inaczej patrzymy na istoty ludzkie. Colette to Arcimboldo literatury: ona wszędzie widzi owoce! W wydanej w 2008 roku książce zatytułowanej *When You Are Engulfed in Flames* Amerykanin David Sedaris tak opisuje swoją starą sąsiadkę: „Całą uwagę przykuwały jej posklejane plastrem okulary i dość wydatna żuchwa, przypominająca niedomkniętą szufladę”.

Od płastugi Colette do szuflady Sedarisa upłynęło całe stulecie, ewoluowało poczucie humoru, a my, rzecz jasna, wolelibyśmy chrupać Lolitę niż żuć starą sąsiadkę. Ale widać wyraźnie, że ludzkie twarze pozostają ulubionym terenem literackich zabaw. Pisarz jest jak portrecista. Nie tylko tworzy kolejne zdania, ale i obserwuje szczegóły określające ludzi. Słowa stają się fotografiami. Najlepszy w te klocki był na pewno Balzac, który w *Dziewczynie o złotych oczach* odmalował na twarzy portret miasta: „Wskutek interesowania się wszystkim paryżanin nie interesuje się w końcu niczym. Ponieważ żadne uczucie nie przeważa na jego fizjognomii zużytej od tarcia, staje się ona szara jak

tynk domów, na którym osiadł wszelki pył i dym”[202]. Każdy szanujący się pisarz powinien umieć dostrzec w ludzkiej twarzy płastugę, dżem, cukierek, owoc, szufladę albo dom.

Colette, życie

Colette (1873–1954) była – zdaniem Pierre’a Mac Orlana – „najbardziej wyzwoloną kobietą świata”. Sidonie-Gabrielle Colette: powieściopisarka, autorka autobiografii, edytorka i showgirl, córka Sido, żona Willy’ego, a potem Henry’ego de Jouvenel i Maurice’a Goudeketa, matka Bel-Gazou. Cała jej twórczość obejmuje ponad czterdzieści tomów; czterdzieści tomów, w których powtarza ciągle to samo („Miłość nie jest uczuciem zaszczytnym”). W latach 1900–1904 jako ghostwriter pierwszego męża stworzyła serię o Klaudynie (*Klaudyna w szkole*, *Klaudyna w Paryżu*, *Małżeństwo Klaudyny*, *Klaudyna odchodzi*[203]). Później, w roku 1905, rozwinęła skrzydła, wydając *Dialogi zwierząt*[204], pierwszą książkę podpisaną pseudonimem „Colette”. Spod jej pióra wyszły najbardziej skandalizujące powieści XX wieku: *Niewiniątko*[205] (1909), *La Vagabonde* (Włóczęga, 1910, jedna z pierwszych powieści o rozwodzie), *L’Entrave* (Przeszkoda, 1913), *Chéri* (1920), *Le Blé en herbe* (1923), *La Fin de Chéri* (Koniec Chéri, 1926), *Narodziny dnia*[206] (1928)... Zawsze porównywała ludzi do zwierząt, a zwierzęta do roślin. Czytanie Colette wyostrza apetyt. Niemożliwością jest pisać tak jak ona. A najbardziej szykowny butik w Paryżu do dziś nosi jej nazwisko!

nr 11

Skóra

Curzia Malapartego (1949)

Żyję w świecie pełnym wojen, ale nie cierpię z tego powodu. Nie odczuwam przemocy, gdyż dorastałem w bezpiecznym kraju, w czasach pokoju. Nie rozumiem wojny. Oglądałem ją na filmach i w telewizji: udawana strzelanina, reflektory tnące ciemność, zdalnie sterowane bombardowania. W Jugosławii: mogiły zbiorowe, czystki etniczne; sąsiadujące ze sobą społeczności masakrują się wzajemnie na zielonej trawce, a potem grzebią ciała w ciemnych lasach. Podobno coś takiego przydarzyło się w moim kraju, na krótko przed moimi narodzinami. W Iraku potrzeba było kilku amerykańskich desantów, żeby zrzucić ze stołka wąsatego dyktatora. Podobnie jak we Francji w 1944 roku. W Palestynie czołgi strzelają do dzieciaków, które rzucają kamieniami. Dorastaliśmy, oglądając te niewiele mówiące obrazy. A dziś mamy Libię.

Cały czas zastanawiam się, czemu służy literatura w tym naszym nowym stuleciu. Dobrze wiem, że to głupie: sztuka jest bezużyteczna i zawsze gdy aspirowała do użyteczności, nabierała niepotrzebnego ciężaru. Manichejskie powieści, obrazy polityczne, teatry strażackie, komunistyczna poezja... Trudno, zaryzykujmy. Moja teoria (zapożyczona od Kundery, ze *Sztuki powieści*) jest taka, że literatura służy być może do tego, by wyrazić to, czego nie można wyrazić inaczej: „Jedyną racją bytu powieści jest odkrywanie tego, co tylko powieść odkryć potrafi”[207]. Jestem właściwie pewien, że Kunderze chodziło o coś innego niż mnie, ale trudno. Ja wyciągam z tego wniosek,

że powieść musi próbować opisać to, czego nie pokazują obrazy. Przykłady: zamach 11.09.2001, japońskie tsunami, wojna w Libii. Malaparte wybrał akurat wojnę we Włoszech.

Wojna to plątanina losów, stosy ciał, zbiór niespotykanych katastrof. Jak zająć się tym tematem? Powieściopisarze odpowiadają: uczłowieczając go (tak jak Stendhal zrobił z bitwą pod Waterloo w *Pustelni parmeńskiej*). Wojna to abstrakcja, w innym wypadku nie byłaby możliwa. Gdy tylko żołnierze stają się ludźmi, bratają się ze sobą. Jak można zabić bliźniego, który ma swoje lęki, dzieci, dom, imię? Powieść to przeciwieństwo wojny, ponieważ interesuje się wrogiem, zamiast go likwidować. Żołnierski język usiłuje unicestwić rzeczywistość: mówi się na przykład „straty uboczne” zamiast „ośmioro dzieci zabitych na oczach matki”. Rolą powieści jest napisanie: „ośmioro dzieci zabitych na oczach matki”, i – jeśli to możliwe – poinformowanie o ich tożsamości, kolorze włosów i o reakcji matki – czy była zastygła z bólu, dała się ponieść histerii, łkała, a może milczała? Czy bomba wpadła przez okno szpitala, a może spuszczono ją na dach domu? Jaka była tego dnia pogoda? Błękitne niebo, chmury, upał, mróz? I odgłos... Jaki odgłos wydaje rakietowy pocisk balistyczny? To bardziej gwizd czy wycie? Dźwięk głuchy czy piskliwy? I zapach płonących ciał: pieczone prosię, smażone kości, ropiejące wrzody na skórze, kratery fioletowawych trzewi, smród gówna? No dobrze. Rozumiecie już, do czego zmierzam: Malaparte zdołał zrobić to, co nie udało się Hemingwayowi. W *Pożegnaniu z bronią*, *Słońce też wschodzi* i *Komu bije dzwon* Amerykanin próbował pokazać wojny we Włoszech, we Francji i w Hiszpanii. Ale teoria wierzchołka góry lodowej sprawiła, że pozostał zbyt daleko od tego co straszne. Nie można pokazać wojny, pozostając eleganckim. Nie można napisać powieści o wojnie, nie brudząc sobie rąk. Malaparte o tym wiedział (W *Skórze* odwołuje się do Hemingwaya dekadenta, tego z Le Select na Montparnassie, tego z 1925 roku).

Skóra Malapartego to gotyckie malowidło, to Goya, Hieronim Bosch (są na nim nawet karły Velazqueza!), Brueghel i Francis Bacon. Malaparte wyraża punkt widzenia zwyciężonych, którzy udają, że zostali wyzwoleni. Neapolitańczyk w *Skórze* jest jak Normandczyk z czerwca 1944 roku albo Libijczyk z roku 2011. Jeśli chcę zrozumieć to, co dzieje się dziś, powinienem przeczytać powieść z 1949 roku, której akcja toczy się w Neapolu w roku 1943. *Skóra* to powieść autobiograficzna, rabelaisowska, surrealistyczna, absurdalna i przegadana. I to wszystko czyni jej lekturę możliwą do zniesienia. Bo tego, o czym opowiada, znieść nie można, to jest straszne, obrzydliwe (dzieci wbijające gwoździe w głowy niemieckich żołnierzy albo scena z dziewicą, której amerykańscy żołdacy robią palcówkę, etc.). Gdyby autor opisywał wojnę w sposób choć trochę wierny, jego czytelnik wymiotowałby na każdej stronie. Curzio Malaparte chce nas przerazić, ale chce także, żebyśmy przeczytali jego powieść do końca. Dlatego opisuje przegranych. Twórca literatury wojennej bywa często zwycięzcą, który udaje zwyciężonego. Gdyby naprawdę przegrał, nie byłoby go tu i nie pisałby swojej powieści! Hitchcock o Truffaucie: „Niewinny w świecie pełnym win". Malaparte mówi: „Winny w świecie równie pełnym win jak ja". Rozmyślnie postanawia się usytuować poza dobrem i złem.

„Neapol jest nigdy niepogrzebaną Pompeją"[208]. Malaparte opisuje nowy kataklizm: Amerykę! Ameryka jest gorsza niż Wezuwiusz! W *Kaputt*[209] (i podczas wojny) Malaparte walczył przeciwko Niemcom. Mussolini wtrącił go do więzienia, więc on nie musi już niczego nikomu udowadniać, spokojnie, w dziedzinie poprawności politycznej jest nie do pobicia. Zdobył dyplom członka antyfaszystowskiego ruchu oporu (i czuje potrzebę pochwalenia się nim we wstępie do *Skóry*). Może zatem pozwolić sobie na kontestowanie Imperium Dobra. Wyobraźcie sobie, że wyzwoliliście swój kraj u boku armii amerykańskiej. I zamiast opisywać własną dobroć i własny heroizm, przedstawiacie wyzwoliciela jako drania – kolonizatora, który niszczy wszystko, co spotka na swojej drodze. A wy kpicie sobie z tego

kraju, pokazujecie Włochy zdewastowane, w łachmanach. Kraj złodziei, kurw i żebraków. *Skóra* to nie przejaw kalania własnego gniazda, to Pompeje niewdzięczności! A to jeszcze nie koniec: Malaparte krytykuje Malapartego. Piętnowanie niegodziwców jest tym odważniejszym aktem, jeśli sami do nich należymy. Precz z przezroczystymi narratorami! *Skóra* to powieść brudna jak sama wojna. Nie ma czystych wojen; nie ma czystych powieści. „Wygrać wojnę to wstyd" – brzmi ostatnie zdanie książki.

W *Skórze* autor zakłada, że na wojnie wszyscy od początku są martwi, że wojna jest tylko walką pomiędzy martwymi. Na wojnie jak w życiu: jest horda trupów z odroczonym wyrokiem. Wojna przyspiesza bieg życia, rozbudza je (stąd liczne sceny prostytucji i seksu). „Ludzie wierzą, że walczą i cierpią z myślą o własnej duszy, lecz tak naprawdę walczą i cierpią z myślą o własnej skórze, wyłącznie o własnej skórze". Skóra nie może chronić naszych kości. Skóra jest tym, co oddziela nas od świata, ale jest również naszym punktem styczności z rzeczywistością. Nasze ciała są oblepione skórą. „I mówiąc to, ściskałem w palcach skórę na zewnętrznej stronie dłoni, rozciągając ją na wszystkie strony".

Przeczytałem *Skórę* w wieku szesnastu lat, bo podsunął mi ją kolega z liceum. Właśnie odkryłem *Podróż do kresu nocy*, a on powiedział mi, że to jest coś w tym samym stylu, tylko lepsze, bo Malaparte mówi o bliższej nam drugiej wojnie światowej. Ta lektura mnie zmieniła. Po raz pierwszy w życiu za sprawą książki wdychałem woń trupów, które ukrywała przede mną Europa. Nauczyciele historii milczeli na temat francuskiego tchórzostwa, francuskiej klęski. W telewizji wszystko było piękne i czyste: naziści przegrali, Amerykanie nas wyzwolili. „Dobrzy" zlikwidowali „złych". Ale mój naród był podzielony na dwa obozy i o tym dziadek mi nie opowiadał. Dwa wielkie tabu mojej młodości: Francuzi nie są dobrzy, Amerykanie – też nie. Kolejne tabu właśnie upada (za sprawą Güntera Grassa i W.G. Sebalda): okazuje się, że

Niemcy również cierpieli. W książkach jest więcej rewelacji niż w prasie.

Odkąd przeczytałem *Skórę*, jestem przekonany, że powieści muszą mówić prawdę, nawet jeśli jest ona apokaliptyczna. Piękno to tylko jeden sposób na mówienie prawdy. „Niszczenie może być piękne”[210] (Kundera, *Żart*). Wojna jest pociągająca. Oj, czy ja mam prawo pisać coś takiego? Tak, to nawet mój obowiązek. A także to: śmierć jest wspaniała, horror jest glamour, zamachy są sexy, tortura jest erotyczna, pornografia – romantyczna, powieść jest amoralna i nie ma nic bardziej przykuwającego uwagę od tsunami.

„Nie ma dobroci – powiedział Jack – nie ma miłosierdzia w tej cudownej naturze.

– Ta natura jest złośliwa – odparłem – nienawidzi nas, jest naszym wrogiem.

– *Elle aime nous voir souffrir*[211] – powiedział cicho Jack.

– Przygląda się nam swoimi zimnymi oczami, przepełnionymi lodowatą nienawiścią i pogardą.

– Przed obliczem tej natury – powiedział Jack – czuję się winny, przepełniony wstydem, nędzny. To nie jest chrześcijańska natura. Nienawidzi człowieka dlatego, że cierpi.

– Jest zazdrosna o ludzkie cierpienia – odrzekłem”.

(Malaparte, *Skóra*, 1949)

To właśnie lubię w powieściach: otwierasz książkę o drugiej wojnie światowej, a ona mówi ci o katastrofie naturalnej, która wydarzyła się jedenastego marca 2011. Powieści nie są po to, by objaśniać rzeczy, lecz by je komplikować. To, co widzimy, jest mniej prawdziwe od tego, co czytamy. Wielkie powieści noszą w sobie kłamstwo, które rozświetli nasze istnienie. Prawda jest ukryta gdzieś w fikcji. Tylko jaka prawda?

Wymknęła mi się jak ładna kobieta. Szukam jej bez przerwy, czasem ją gdzieś wyczytuję, pewnego dnia spróbuję o niej napisać.

Curzio Malaparte, życie

Pewnego dnia Malaparte spotkał Benita Mussoliniego. Ten chciał go zagiąć: „No więc, mój drogi, co by pan zrobił, gdyby nazywał się pan Bonaparte?”. Odpowiedź Toskańczyka: „Przegrałbym pod Austerlitz i wygrał pod Waterloo”. Malaparte to pseudonim („Bonaparte źle skończył, Malaparte skończy dobrze”). Prawdziwe nazwisko pisarza brzmi Kurt Erich Suckert (1898–1957). Jego ojciec był Niemcem (jak ojciec Bukowskiego). Malaparte to włoski Hemingway, transalpejski Céline. On także został ranny podczas pierwszej wojny światowej. Do 1933 roku był faszystą, następnie – nie do końca pewnym członkiem ruchu oporu. Zbudował sobie na Capri najpiękniejszy dom świata (to w nim Godard nakręcił *Pogardę*). Był chwalipiętą, mitomanem, szpanerem, narcyzem, krótko mówiąc – zwyczajnym artystą. Jego najlepsze książki to *Kaputt* (1943) i *Skóra* (1949). Jest także autorem *Zamachu stanu*[212], eseju aktualnego zarówno w 1931, jak i w 2011 roku – w Tunezji, w Egipcie, w Libii, w Jordanii, w Algierii... (każdy może sam uzupełnić tę listę).

nr 10

The Crack-up

Francisa Scotta Fitzgeralda (1936)

Niewiele jest książek, do których wracamy co roku, czytamy je w ciągu dwudziestu minut, a potem tak mocno przyciskamy do serca, jakbyśmy chcieli je zmiażdżyć. *The Crack-up* (Pęknięcie) jest jednym z takich dzieł. Zawiera trzy artykuły napisane na zamówienie magazynu „Esquire” (i opublikowane w lutym, marcu i kwietniu 1936 roku). Z tego, co wiem, jest to pierwszy przypadek na świecie, gdy wyniszczony przez alkohol człowiek ujawnia publicznie, w prasie, szczegóły dotyczące swojego uzależnienia, depresji i niemocy twórczej. To list pożegnalny – absolutnie rozpaczliwy, a jednak pełen godności, która skłania nas do szacunku. Teksty wywołały skandal – Amerykanów zaszokowała konfrontacja z dekadenckim ekshibicjonizmem ikony lat dwudziestych.

Jak uciec od własnej legendy? Już za życia Scott i Zelda Fitzgeraldowie ciągnęli za sobą cały ładunek utartych określeń: dzieci jazzu, amatorzy ginu, ekscentryczni tancerze, skandalizujący kochankowie, którzy rozdzielili między sobą role (on – wiecznie pijany imprezowicz, ona – niespokojna chłopczyca). Ich śmierć tylko pogorszyła sytuację. Fitzgeralda nie opisuje się dziś inaczej, tylko jako rozpieszczone dziecko straconego pokolenia albo symbol rozpaczy w smokingu.

Ale Francis Scott Fitzgerald był przede wszystkim – jak większość wybitnych pisarzy – wielkim autorem komicznym. Odznaczał się zachwycającym, dandysowskim zmysłem prowokacji: „Zaprosiłem

gości na rejs i było tak zabawnie, że musiałem zatopić jacht, żeby sobie poszli". Cała jego twórczość – opowiadania i powieści – to lekka satyra na bogatą amerykańską burżuazję, na interesowne małżeństwa i ostentacyjny lukier. To Czechow napisany na nowo przez Saint-Simona. Studiując poczucie humoru Fitzgeralda, odkrywamy jego nowe oblicze – oblicze wywrotowca. „Jestem przede wszystkim marksistą" – zapisze w *Notebooks* (Notatniki), odkrytych po jego śmierci. Fitzgerald przodkiem Che Guevary? W każdym karykaturzyście wtopionym w jakieś środowisko kryje się niebezpieczny terrorysta. *Czuła jest noc*[213] to Buñuel, to Ferreri, to Mocky. Gatsby jest oszustem, który ma gdzieś miliarderów. Dziś Fitzgerald wydałby pewnie książkę pod tytułem *Diament wielki jak World Trade Center*.

„Kapelusz prestidigitatora jest pusty". Krach gospodarczy z 1929 roku wywołał u Scotta inne załamanie – tym razem nerwowe. *The Crack-up* to opowieść o pogrążaniu się. Jej autor przewidział całe swoje życie. Zaczyna zdawać sobie sprawę, że w młodości, gdy wyśmiewał się z ludzi zrujnowanych, tak naprawdę opisał własną przyszłość. Nieszczęście jest przewidywalne, co nie zmienia faktu, że się przytrafia. Incipit jest znany: *Of course all life is a process of breaking down* („Życie to oczywiście nic innego, jak tylko proces niszczenia"). *The Crack-up* opowiada, jak i dlaczego wielki nowojorski pisarz lat dwudziestych dwie dekady później wylądował w Hollywood – biedny i wyniszczony. „I nagle, nieoczekiwanie, poczułem się lepiej. I od razu, gdy to do mnie dotarło, pękłem jak stary talerz". Destrukcja składa się z czterech etapów. Pozwólcie, że coś wam zaproponuję. Oto PĘKNIĘCIE – INSTRUKCJA OBSŁUGI.

1. Bawcie się, żyjcie ponad stan (trwońcie pieniądze, nie myśląc o jutrze).
2. Co wieczór upijajcie się do nieprzytomności („wszystkie zwykłe zajęcia – od porannego mycia zębów do podejmowania

wieczorem przyjaciół na kolacji – teraz wymagały ode mnie wysiłku”).

3. Przekujcie młodzieńczą frustrację w źródło inspiracji (wyrzucenie z Triangle Club w Princeton, kosz od Ginevry King, trudne zdobywanie Zeldy Sayre): uderzy w was dwadzieścia lat później z niezwykłym okrucieństwem.
4. Pracujcie w branży filmowej: „Już w 1930 roku miałem przeczucie, że kino dźwiękowe uczyni nawet z najlepiej sprzedającego się pisarza taki sam archaizm jak z kina niemego”.

Uważa się Fitzgeralda za autora uprzejmie poetyckiego albo elegancko klasycznego, a tymczasem on, jak wszyscy geniusze, niestrudzenie modyfikował i trząsł ustalonym porządkiem. Fitzgerald i Joyce prowadzili tę samą walkę! Ci dwaj opoje spotkali się zresztą na początku lat dwudziestych w Paryżu. Wielcy pisarze zawsze są awangardowi. Ale ich wieczny niepokój miał swoją cenę. Żartowniś był istotą kruchą: jeden z rozdziałów *The Crack-up* nosi tytuł *Handle with Care*. To zdanie, które zapisuje się na pudłach z porcelaną (popękaną lub nie) podczas przeprowadzki: „Obchodzić się ostrożnie”. Fitzgerald chciał zatytułować swoje zapiski *Diary of a Literary Failure* (Dziennik literackiego upadku). To jedyny punkt, co do którego się mylił. Wszak to osobista ruina sprawiła, że jego sztuka przetrwała.

Francis Scott Fitzgerald, życie

Francis Scott Fitzgerald urodził się w Saint Paul (Minnesota) dwudziestego czwartego września 1896 roku, a zmarł w Hollywood dwudziestego pierwszego grudnia roku 1940. Pomiędzy jedną a drugą datą zaznał i chwały, i upadku. Chwała: wydanie przez Scribnera, dwudziestego szóstego marca 1920 roku, powieści *Po tej stronie raju*[214] i osiem dni później, trzeciego kwietnia, ślub z Zeldą Sayre

w nowojorskiej katedrze. Szczęście, opowiadania publikowane niemal wszędzie i podróże po Europie. Narodziny córki, dwudziestego szóstego października 1921 roku. Radość z wydania *Wielkiego Gatsby'ego*[215], dziesiątego kwietnia 1925.

W tym momencie zaczyna się upadek: alkoholizm, szaleństwo Zeldy, pobyty w Szwajcarii, odrzucane scenariusze. *Czuła jest noc*, która ukazuje się dwunastego kwietnia 1934 roku, jest odbiciem rozgrywających się tragedii. Powieść okazuje się klapą. Fitzgerald mocuje się jeszcze z *Ostatnim z wielkich*[216], a *Crack-up* będzie jego *De profundis*. Sekret tej roziskrzonej twórczości? Wystarczy kontemplować amerykański sen, a potem go przeżyć, utracić, pożałować, znienawidzić, aż wreszcie – wyrzec się go.

nr 9

Rzeczy

Georges’a Pereca (1965)

Pół wieku od pierwszego wydania okazało się, że podtytuł *Rzeczy* nie mówi prawdy: nie mamy do czynienia z „historią z lat sześćdziesiątych” lecz z „historią z lat 60-70-80-90-00-10”. To smutne, ale najbardziej aktualna książka roku 2011 została napisana w roku 1965. Był to czas, w którym Georges Perec nie nosił jeszcze fryzury afro w stylu Jackson 5 ani bródki à la George Michael. Jeszcze nie stworzył listy swoich wspomnień ani nie próbował wyczerpać placu Saint-Sulpice, ani nie napisał książki bez choćby jednej litery „e”. Był nikomu nieznanym dwudziestodziewięcioletnim pisarzem, który stał się słynny dzięki Prix Renaudot (w tamtych czasach Prix Renaudot sprawiała, że nieznani pisarze stawali się znani).

Rzeczy opisują ponure życie pary uzależnionej od przedmiotów. Jérôme i Sylvie marzą o pięknym mieszkaniu, przeprowadzają sondaże wśród konsumentek (dziś nazywano by je „gospodyniami domowymi w wieku poniżej pięćdziesięciu lat”), nudzą się w swoim aseptycznym świecie i nie rozumieją, dlaczego tak się dzieje. Nie chcą „być”, chcą „mieć”: „Żyli w dziwnym, migotliwym świecie, kuszącym świecie cywilizacji handlowej, obfitości stającej się więzieniem, fascynujących zasadzek szczęścia”[217]. *Rzeczy* to ni mniej, ni więcej, tylko powieściowa wersja prześmiesznej piosenki Borisa Viana *La complainte du progrès*:

Ach, Gudule, chodź, ucałuj mnie

A ja dam ci za to
Lodówkę
Ładny skuter
Atomikser
I materac Dunlopillo
Kuchenkę
Ze szklanym piekarnikiem
Stos naczyń stołowych
Łopatki do ciast!

Czy od tamtego czasu społeczeństwo się zmieniło? Nie. „Rzeczy” mają się coraz lepiej. Światem rządzi kilka marek. *Rzeczy* były książką proroczą, powstałą na trzy lata przed Majem '68. Perec sądził, że opisuje swoją epokę, a tymczasem przepowiadał nasz styl życia, który będzie obowiązywał aż do końca świata. Każdy z nas jest Jérôme’em i Sylvie. Chcemy mieć fajną brykę, która robi „brum, brum”, dom na wsi, w którym słychać „kwa, kwa”, supersprzęt hi-fi, który robi „pum-czak”, i telefon komórkowy, który robi „dring, dring”.

Czy będziemy umieli uciec od rzeczy? Wspominałem już o wojnie między słowem pisanym a obrazem; jest sprawą oczywistą, że została wypowiedziana również inna wojna – między człowiekiem a maszyną. W pierwszym *Terminatorze* (1984), wielkim filmie Jamesa Camerona z Arnoldem Schwarzeneggerem, maszyny przejmowały władzę. Pamiętacie? Gigantyczny komputer o nazwie Skynet zawładnął istotami ludzkimi, zsyłając na nie złych terminatorów, którzy je eksterminowali. Czy wiecie, jaka była ostateczna data ich zwycięstwa w filmie? Dwudziesty dziewiąty sierpnia 1997. Ponad piętnaście lat temu. To trochę straszne, nie? Dziś Facebook obnaża nasze prywatne życie, książka cyfrowa chce zastąpić papierową, elektrownie jądrowe grożą wybuchem, Google prywatyzują światową pamięć. Perec miał rację, nie ufając rzeczom: chciały zająć nasze miejsce i to im się udało.

Georges Perec, życie

Ten pomysłowy pisarz z kozią bródką urodził się w Paryżu w 1936 roku, a zmarł w Ivry w roku 1982, w wieku czterdziestu sześciu lat. Po napisaniu pierwszej książki, której wpływ wzrasta codziennie do dziś (*Rzeczy*, 1965), mierzy się z wyzwolicielskimi rygorami (wstępuje do Oulipo w 1967 roku): *La Disparition* (Zanik, 1969, powieść, w której ani razu nie występuje litera „e"), *Les Revenentes* (Powracające, 1972, powieść, w której jedyną samogłoską jest „e"), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Próba wyczerpania jednego paryskiego miejsca, 1975; lista tego, co widział przez szybę Café de la Mairie na placu Saint-Sulpice), *Życie instrukcja obsługi*[218] (1978, Prix Médicis, z podtytułem *powieści*; równie dobrze książka ta mogłaby się nazywać *Próba wyczerpania wymyślonego budynku w siedemnastej dzielnicy Paryża*). Inną z moich ulubionych książek Pereca jest *W ou le souvenir d'enfance* (W albo wspomnienie z dzieciństwa), w której krzyżują się dwie opowieści: poszukiwanie zaginionych wspomnień (jego sieroce dzieciństwo) i coś w rodzaju faszystowskich zawodów sportowych. Perec to najbardziej eklektyczny pisarz XX wieku: nigdy się nie powtarzał.

nr 8

Platforma

Michela Houellebecqa (2001)

Za każdym razem, gdy czytam (albo czytam na nowo) Houellebecqa, mam przyjemne poczucie spotkania z kimś znajomym. Uwielbiam wracać do jego zimnego mędrkowania, spokojnej prowokacji, zblazowanego pisarstwa, do jego komicznej rozpaczy, Céline'owskiej ambicji, lakonicznego egzystencjalizmu poprzecinanego średnikami. Pierwszy ustęp *Platformy* to cały Houellebecq: „Mój ojciec umarł rok temu. Nie wierzę w teorię, według której stajemy się naprawdę dorośli dopiero wtedy, gdy umierają nasi rodzice; nigdy nie stajemy się naprawdę dorośli"[219]. Oczywista aluzja do pierwszego zdania *Obcego* Camusa („Dzisiaj umarła mama"[220]). Houellebecq przemyca w niej jedną z tych obserwacji socjologicznych, których sekrety rozgryzł, i w *Platformie* będzie się starał ją udowodnić na czterystu stronach. Wszyscy, którzy sądzą, że styl Houellebecqa jest niechlujny, nie czytali ani Jeana de La Ville de Mirmont, ani Josepha Conrada (dwie z jego inspiracji). Jest wprost przeciwnie – niewielu współczesnych pisarzy ma możliwość umieszczenia tak wysoko literackiej poprzeczki, nie popadając przy tym w pompatyczność czy hermetyzm. Houellebecq odznacza się nonszalancją autorów naprawdę pewnych siebie. Ma gdzieś, co pomyślicie, i właśnie to wam się w nim spodoba. Jego „tumiwisizm" to jedyna ideologia.

Platforma opowiada historię mężczyzny imieniem Michel, który zalicza kurwy w Tajlandii i przypadkiem spotyka Valérie, istniejącą

wyłącznie po to, by dawać mu rozkosz, zwłaszcza na Kubie. Satyra na seksturystykę? Pornowersja reality show *Ryzykanci*? *Niebiańska plaża* Alexa Garlanda na opak? Kolejny esej o antyglobalizacji? Skądże: Houellebecq podarował nam swoją pierwszą powieść o miłości. Jak wszyscy nihiliści, pod warstwą czarnego humoru skrywa czyste serce i stracone złudzenia. *Platforma* to książka romantyczna; dowodem na to jest fakt, że zawiera w sobie tak wiele śmierci (jak wszystkie książki Houellebecqa i, bardziej ogólnie, jak każde ludzkie życie). Michel to Roquentin reakcjonista, Bardamu zboczeniec, tak samo przegrany jak bohaterowie *Cząstek elementarnych*[221] czy *Lanzarote*. Lubi Juliena Lepersa i „body-body", nie cierpi przewodników z serii Guide du Routard oraz talibów. Jego przypływy ksenofobii, jak również pochwała prostytucji wywołały ten sam ślamazarny skandal co zwykle, ponieważ dziennikarze pomylili narratora z autorem. Nieważne (zresztą mieli w tym trochę słuszności: Houellebecq nie jest fanatykiem fanatyzmu i nie odmawia odpłatnego fellatio w egzotycznym kraju). „Ja nie byłem szczęśliwy, ale dla szczęścia żywiłem wiele szacunku i wciąż dążyłem do jego osiągnięcia". To historia o ciele, które konsumuje inne ciała, ale pewnego dnia mimo wszystko dopada je uczucie (Cioran określa miłość jako czułość, która „ocalała z wymiany śliny"). Ta powieść to być może jedna z ostatnich zachodnich prób uwierzenia w miłość pomiędzy rozproszonymi istotami, próba podszyta orgią i posuchą seksualną.

Moim zdaniem ta przezabawna i jednocześnie ponura książka wynosi Houellebecqa wysoko ponad innych żyjących pisarzy francuskich. Jest odległy, nie do podrobienia, a jednocześnie tak bardzo „pośrodku świata". Powieść ilustruje to słynne „szaleństwo sztuki", o którym mówi Henry James, a mimo to jej akcja kończy się islamistycznym zamachem w dyskotece – co, niestety, było proroczym pomysłem. Rok po publikacji książki, dwunastego października 2002, przed Sari Club w Kuta Beach na Bali wybuchł samochód pułapka, zabijając dwieście dwie osoby, głównie australijskich i niemieckich turystów. Realizm opisu Houellebecqa jest dojmujący: „Bomba wybuchła w samym środku Crazy Lips, głównego baru, w godzinach szczytu; (...) Przed wejściem

do baru jakaś tancerka z rękami odciętymi do łokci, ubrana wciąż w bikini, czołgała się po podłodze”. Antybohater traci w tym zamachu miłość swojego życia.

Powodem, dla którego wybrałem *Platformę*, a nie którąś z doskonałych powieści science fiction Houellebecqa (*Cząstki elementarne* i *Możliwość wyspy*[222]), jest fakt, że ta książka ma urok serialu klasy B. To najzabawniejsze ze wszystkich dzieł tego pisarza: „Przełknąłem łyk piwa i bez skrępowania patrzyłem jej w oczy: czy ta dziewczyna umie przynajmniej zająć się odpowiednio czyimś kutasem?”. Ale to również najbardziej ponura jego powieść: nie przypadkiem ukazała się w 2001 roku (na kilka dni przed zamachem). *Platforma* to *Myśli* Pascala przerobione na jeden z epizodów serii *S.A.S.* Fragment wyjaśniający tytuł jest fantastyczny: „Pewnego dnia, gdy miałem dwanaście lat, wdrapałem się na słup elektryczny stojący na wysokiej górze. Gdy się wspinałem, patrzyłem w dół. Dotarłszy na szczyt, stojąc na platformie, uświadomiłem sobie, że zejście będzie skomplikowane i niebezpieczne. Łańcuchy gór pokrytych wiecznym śniegiem ciągnęły się bez końca. Najprościej było zostać tam albo zeskoczyć”. To przerażające w swym bezruchu miejsce, w którym narrator stoi zdjęty lękiem wysokości, ten stalowy słup, na którym człowiek nie jest w stanie nawet drgnąć, jak kot na gałęzi drzewa, sparaliżowany upojnym widokiem szczytów, stężały od pokusy śmierci, zastygły w nieskończoności otaczającego go świata i przepełniony pragnieniem życia, chociaż przecież zdaje sobie sprawę z żałosnej bezużyteczności własnego losu – ta platforma to metafora doli człowieczej, znacznie trafniejsza niż cząstki kwantowe z 1998 roku. Domyślam się, że to wspomnienie ma charakter autobiograficzny. I to również porusza mnie w tej książce. Owa platforma to jego „Różyczka” („Rosebud”). A przyprawiająca o zawrót głowy niemoc jest naszą niemocą. Wszyscy utknęliśmy na platformie, na którą wdrapaliśmy się, lecz z której nie potrafimy zejść.

Michel Houellebecq, życie

Michel Houellebecq urodził się w 1958 roku na wyspie Reunion; mieszka w Irlandii. To najważniejszy autor swojego pokolenia (czyli taki, który sprawia, że zapominamy o jego poprzednikach, a jednocześnie – wpływa na swoich następców). Podobnie jak Alain Robbe-Grillet, jest inżynierem agronomem. Zaczynał, publikując wiersze i biografię Lovecrafta. Jego dwie pierwsze powieści – *Poszerzenie pola walki*[223] (1994) i *Cząstki elementarne* (1998) – wstrząsnęły francuską sceną literacką. Później kręcił filmy porno na zlecenie Canal+, nagrał płytę ze ślamazarnym rapem (*Présence humaine*) i odbył tournée, dając hałaśliwe koncerty, napisał także cztery inne powieści, a każda kolejna była coraz bardziej tragikomiczna. Dwie z nich traktują o seksturystyce: *Lanzarote* (2000) i *Platforma* (2001), jedna o klonowaniu: *Możliwość wyspy* (2005), a jedna – o nowej Francji, śmierci oraz ojcostwie: *Mapa i terytorium*[224] (2010). Michel Houellebecq jest godny podziwu i dlatego go podziwiam.

nr 7

Buszujący w zbożu

J.D. Salingera (1951)

Buszujący w zbożu to powieść, którą czytam najczęściej. Próbowałem wszystkiego, by przejrzeć jej sekret: podkreślałem całe strony, niektórych zdań uczyłem się na pamięć, czytałem ją w oryginale lub – naprzemiennie – jej dwa przekłady (na francuski tłumaczyli ją Sébastien Japrisot i Annie Saumont), przeszedłem nawet w Nowym Jorku trasę bohatera. *Buszujący w zbożu* to książka nieprzenikniona; trudniejsza od hieroglifów. Ten tekst się nie starzeje. I nic dziwnego, w końcu to historia o nastolatku, który nie chce dorosnąć. Narrator, Holden Caulfield, lat szesnaście, prawiczek, metr osiemdziesiąt sześć wzrostu – wygrał tę walkę. Wyrzucony ze szkoły na trzy dni przed Gwiazdką, już zawsze będzie się włóczył po Manhattanie i nie wróci do domu (chyba że w ukryciu, by podarować młodszej siostrze Phoebe połamaną płytę).

Jak się pisze arcydzieło? Z tym jest zawsze ten sam problem: nie mam zielonego pojęcia. Nikt tego nie wie, ani historycy, ani profesorowie, ani krytycy, a już zwłaszcza autor. Arcydzieło to niezwykły wynalazek, który działa tylko raz. *Buszujący w zbożu* to debiut, wypadek przy pracy, artefakt służący do wywoływania wyjątkowych emocji, jakie tylko *Buszujący w zbożu* wywołać może. Nie ma sensu szukać podobnych odczuć, czytając inne książki. Próbowało nam je dać blisko dziesięć tysięcy pisarzy (w Stanach – dwanaście pastiszów rocznie): żadnemu nie udało się podrobić magicznego zaklęcia. Ja sam wpadłem tylko na jeden pomysł: aby na nowo odczuć tę słodką gorycz, to człowieczeństwo,

wdzięk i lekką zabawność, wystarczy po raz kolejny przeczytać *Buszującego...* To jest jak narkotyk, z tym że w przypadku narkotyków najlepiej jest zawsze za pierwszym razem. W tym wypadku efekt pozostaje niezmienny przy każdej lekturze. Ta książka jest nie do zdarcia, mówię wam. Prawdziwy cud.

No dobrze, mimo wszystko można spróbować wymienić kilka słynnych składników. Pierwsze zdanie: „Jeśli rzeczywiście interesuje was ta historia, najpierw pewnie chcielibyście usłyszeć, gdzie się urodziłem, jak spędziłem zasrane dzieciństwo, czym zajmowali się moi rodzice, zanim sobie mnie zafundowali, i wszystkie te bzdety jak z *Dawida Copperfielda*, ale – uprzedzam z góry – nie mam zamiaru się w to wdawać”[225]. Już na początku mamy szorstki ton młodego narratora, który marszczy brwi i gromi czytelnika w stylu kumplowskim, potocznym i bezpretensjonalnym, mamy bunt przeciwko klasykom (sorry, panie Dickens, padło na pana) i przewodni temat powieści: niedosyt nastolatka. A wszystko podlane czułą, niestarzejącą się ironią. Już dajemy się ponieść, już ktoś nas złapał za rękę.

The Catcher in the Rye został wydany tuż po wojnie (1951), podczas której autor walczył oraz przeżył traumę desantu w Normandii, wyzwolenia Paryża i obozów koncentracyjnych. Stąd jego awersja do ludzi dorosłych i do społeczeństwa. Dosłowne tłumaczenie tytułu brzmi „Łapiący w zbożu” i oddaje powołanie Holdena, o którym mówi piosenka. Chłopak chciałby łapać dzieci bawiące się wśród łanów żyta na skraju urwiska, żeby nie pozwolić im spać. Ten chłopak jest nieco skrzywiony, bo jego młodszy brat zmarł na białaczkę, sam zresztą zwraca się do nas z łóżka w szpitalu, dokąd go wysłano, żeby odpoczął po swojej ucieczce. Wygłup w stylu „zapóźnionego nastolatka” był w tamtych czasach czymś niewiarygodnie oryginalnym: osiem lat później, we Francji, z tej samej udawanej niewinności zrodzi się *Zazi w metrze* Queneau. Salinger modeluje mowę, używa języka potocznego, kolokwialnych wtrąceń (w stylu „goddam” czy „boy”), żeby wyrazić

swoją wściekłość i swoją bezpośredniość. Przerywa nimi tę linearną opowieść – chłopak się przemieszcza, nic nowego, od Homera po Jauffreta, poprzez Cervantesa i Joyce’a, to jest zawsze ten sam spacer: poetyckie obserwacje – nieoczekiwane, lecz zawsze precyzyjne. Przykład: „Spencer czytał «Atlantic Monthly», pokój zastawiony był lekarstwami w rozmaitych buteleczkach i fiolkach, a śmierdziało w nim jak w aptece. Nie poprawiło mi to humoru”. Albo: „Proszę posłuchać. Zna pan tę sadzawkę z kaczkami w południowej części Central Parku? Takie jeziorko? Może przypadkiem pan wie, co się dzieje z kaczkami, kiedy woda zamarza?”.

Jeżdżąc taksówkami, błądząc po zapyziałych hotelach, zadymionych barach, w Muzeum Historii Naturalnej, w teatrze, na lodowisku, w zoo, w Radio City Music Hall, na dworcu Grand Central i w Central Parku, Holden spotyka ludzi zagubionych, takich jak on: blondynkę z Seattle, dziewczynę starszego brata (która wyjechała „się prostytuować”, czyli robić karierę scenarzystki w Hollywood, jak Fitzgerald), kurwę debiutantkę, której nie będzie śmiał dotknąć, dwie zakonnice, którym da dziesięć dolców, Sally Hayes, ładniutką burżujkę, którą najpierw całuje w usta, a potem jej ubliża, Phoebe (swoją dziesięcioletnią siostrę, o której była mowa wyżej, skupcie się, please). Jest też Jane Gallagher, w której Holden jest zakochany, lecz ona chodzi z jakimś kretynem. Nasz bohater dużo myśli o śmierci, o samobójstwie, wyobraża sobie, że ma pocisk w brzuchu, że zachoruje na zapalenie płuc. Pali, pije, ciągle narzeka, ale to, co mówi, jest słuszne. Odkrywa wolność, czyli samotność. Tylko dzieci oszczędza. Popada w depresję, a potem odzyskuje nadzieję, patrząc na niebieski płaszcz Phoebe, kręcącej się w deszczu na karuzeli. Im więcej godzin mija, tym bardziej urok powieści staje się melancholijny, pełen rozdzierającej nostalgii. Eskapada zmierza ku końcowi, trzeba wrócić na prostą drogę... i stać się mężczyzną. To historia o niewinności niemożliwej, o odrazie wobec życia i o miłości, która nas ocala.

Salinger poświęcił dziesięć lat na napisanie tej krótkiej powieści (zaczął ją w 1941, opublikował – latem 1951). Wielu intelektualistów nie cierpi naiwności Salingera: to ci sami, którzy nazywają Camusa „filozofem dla maturzystów” i pogardzają *Pianą dni* Borisa Viana za nadmiar dziecięcego romantyzmu. Norman Mailer (kto go jeszcze dzisiaj czyta?) powiedział, że Salinger był „wielkim umysłem, który zatrzymał się w rozwoju na poziomie szkoły średniej”. Nie pomylił się tak całkiem: kolokwialny język tekstu się zestarzał, pod pewnym względem *Buszujący w zbożu* to książka sentymentalna, zawarta w niej krytyka dorosłych (wszyscy to dranie i hipokryci) może się wydawać niedojrzała. Czytajcie tę powieść tak, jak ja to robię – raz do roku, a zobaczycie, że przy każdej kolejnej lekturze tekst nabiera gęstości, staje się bardziej złożony. Holden nie chce pozostać niewinnym dzieckiem (takim jak jego siostra Phoebe), on chce być świętym. *Buszujący w zbożu* to jedna z najpiękniejszych Bildungsroman XX wieku (moim zdaniem równie ważna jak *Podróż do kresu nocy* czy *Ulisses*), ponieważ udaje spacer nastolatka, a tymczasem jej założenie jest znacznie poważniejsze: chodzi o zbawienie własnej duszy. Wydaje mi się, że Salinger, pisząc tę książkę, zawarł pakt z czytelnikiem: opowiem ci o sobie, ale ty niczego się o mnie nie dowiesz i nigdy mnie nie poznasz, powiem ci o Bogu, ale o Bogu zakamuflowanym w młodzieżowych żartach i w potocznym słownictwie; przysięgam, że nigdy nie będziesz się nudził, ale wiedz, że u kresu mojej czułej, przesyconej alkoholem nocy będzie życie wieczne.

Buszujący w zbożu udaje mało ważną powieść, a tak naprawdę skupia w sobie świat, egzystencję, przestrzeń i czas, w prostym błądzeniu. Ukrywa swoją złożoność pod pozorną prostotą. Nie potrzeba zaczerniać tysiąca stron, żeby stworzyć epopeję. Salinger to Homer, który z dużą elegancją odgrywa uczniaka.

J.D. Salinger, życie

Co robi pisarz, który publikuje debiutancką powieść i sprzedaje ją w trzydziestu pięciu milionach egzemplarzy? Chowa się przed światem, ale nie pisze następnych powieści. Ten cud stał się jednocześnie jego przekleństwem. J.D. Salinger urodził się pierwszego stycznia 1919 roku w Nowym Jorku i bardzo często się z czymś żegnał. Znikł po publikacji *Buszującego w zbożu* (1951) i *Dziewięciu opowiadań*[226] (1953). W 1961 roku wydał książkę *Franny i Zooey*, a w 1963 – *Wyżej podnieście strop, cieśle*. W 1965 roku pisze ostatnie opowiadanie dla „New Yorkera". To *Hapworth 16, 1924*, kolejny monolog Seymoura Glassa, który, chociaż ma tylko siedem lat, w liście do rodziców wysławia się jak dorosły... Opowiadanie przyjęto dość chłodno: niezrozumiały słowotok, niewiarygodna historia (mały chłopiec cytujący *Don Kichota* i podręczniki do jogi!). Obrażony Salinger przestaje publikować: w tym momencie dla czytelników staje się duchem. Jego biografowie (Ian Hamilton, Paul Alexander, Joyce Maynard, córka Margaret) uczynili zeń psychopatycznego eremitę, scjentologa albo obsesyjnego buddystę, neurotycznego megalomana konsumującego wyłącznie „donuty", zakochane w nim licealistki albo, co gorsza – własny mocz. Salinger jest pierwszym pisarzem ery audiowizualnej, który pojął, że niepokonaną przeszkodę w drodze do zrozumienia autora stanowią ciało i biografia. Znikając i rzadko publikując, zmuszał nas, żebyśmy czytali i znów czytali jego książki – jak mszał. Czy to nadmierna pycha, marketing à rebours, czy też nieuleczalna alergia na krytykę, a może po prostu objawy pourazowe żołnierza, który wyzwolił obóz koncentracyjny w Niemczech? Bez wątpienia – wszystko to razem, połączone z zamiłowaniem do samotności i bezpieczeństwem materialnym, jakie zapewniały mu obcojęzyczne wydania jego pierwszej powieści (jedna z dwudziestu pięciu najczęściej sprzedawanych książek w całej historii amerykańskiego edytorstwa). Po raz drugi – i na dobre – pożegnał się ze światem dwudziestego siódmego stycznia 2010 roku.

nr 6

Contrerimes

Paula-Jeana Touleta (1921)

Po pięciu dekadach czczenia pieniądza i rozgorączkowanego konsumpcjonizmu (dziś wiemy, dlaczego byliśmy takimi debilami: chcieliśmy zapomnieć o drugiej wojnie światowej) wkrótce każdy z nas będzie spłukany, zwolniony z pracy, wyrzucony na ulicę, zmuszony do życia z dnia na dzień, jak australopitek. Będziemy polować na gołębie na ulicach Paryża i łowić ryby w Sekwanie, by przeżyć. Znów zaczniemy wierzyć w Boga, bo ogarnie nas potrzeba uwierzenia w coś innego niż indeks Nikkei. I na nowo odkryjemy przyjemność płynącą z czytania wierszy, ich zwięzłość, ich wieczność. Recytacja będzie jedyną rozrywką w naszych odciętych od prądu lepiankach. I zobaczycie, że nie będziemy tęsknić za XX stuleciem. Przeciwnie, za kilkadziesiąt lat nasze dzieci nie będą potrafiły zrozumieć, jak mogliśmy poświęcać młodość i spłacać kredyt na jeepa z napędem czterokołowym, choć przecież wystarczy zadeklamować tetrastych Touleta i być szczęśliwym, chodząc pieszo.

Przykład:

> Każda radość ma swoje boleści
> I sama się unicestwia.
> Więc jeśli chcesz, bym cię kochać nie przestał,
> Niech śmiech twój nie będzie zbyt rzeźki[227].

Paul-Jean Toulet miał to „coś”. Coś, co nie daje korzyści od razu, coś, co nazywamy „stanem łaski”. To dość niepewna inwestycja, która zwykle przynosi zyski pośmiertnie – *Contrerimes* (Kontrrymy) nie zostały opublikowane za życia autora. A on zasługiwałby na kanonizację. Tylko święci umieją mówić o stanie łaski: święty Augustyn, Saint-John Perse, Saint-Pol-Roux, Saint-Exupéry. Owszem, nasz baskijski poeta nie był zbytnio katolicki, ale sugeruję papieżowi, by mimo wszystko kanonizował go jako świętego Pawła Jana.

Toulet miał rozproszone życie, które było hymnem na cześć miłości i mocnych alkoholi, czułą i smutną pieśnią o czynie: to największy imprezowicz melancholik, jakiego kiedykolwiek pochowano w Guéthary (i będzie nim, dopóki – najpóźniej jak się da – nie pochowają tam mnie). Vialatte mówił (ze szczyptą zazdrości), że był on „największym z naszych pomniejszych poetów”.

Inny cytat:

> Znałem Bellę w Londynie,
> Księżniczkę, co mniej jest daleka
> Niż mąż kapitan, na którego czeka,
> Lecz on po morzach dalekich płynie.

Nie ma nic bardziej rozdzierającego niż ta egzystencja, wyniszczona poszukiwaniem tetrastychu doskonałego, śmiesznego, smutnego i spójnego. Pogodzenie liryzmu z ironią, miłości z deziluzją, fantazji z goryczą nie było czymś łatwym; wysiłek tego rodzaju może zająć całe życie, nawet krótkie. Można od tego zdechnąć z uśmiechem na ustach. No dobra, ostatni przykład, na drogę:

> Śmierć to nie cień daremny.
> Nocą, gdy bierze cię lęk,
> Nie wsłuchuj się w serca dźwięk:

Jest to ból dziwny, ciemny.

Co roku w dzień Wszystkich Świętych, odwiedzając grób dziadków w Guéthary, kładę też kwiaty Touletowi. Cóż, mimo wszystko pamięta go już niewielu: jego nazwisko na nagrobku jest prawie nieczytelne. A przecież Toulet wskazał drogę tak licznym artystom: Vianowi, Sagan, Blondinowi... aż do Gainsbourga, który przejął od niego zamiłowanie do onomastyki i młodych dziewcząt (tekst piosenki *Initials BB* wiele mu zawdzięcza): „Aż do zwieńczenia ud / jej but się pnie / jak kielich, w którym utkwił cud –/ uroda jej" i „Nie ma nic na sobie / poza tym, że / jej włosy kroplą zdobię perfum Guerlain"). Toulet wpisuje się w tradycję poezji lekkiej i ulotnej, w bardzo francuskim stylu. Już Pierre de Ronsard, Paul Verlaine i Alfred de Musset popełniali wiersze tego typu:

Wtem w Barcelonie, gdy zmierzch się mieni,
Andaluzyjka, co pierś jej lśni!
Blada jak wieczór piękny w jesieni,
To moja lwica, to moja ksieni!
Markiza d'Amaëgui! (Musset[228])

Toulet nie znał Facebooka, więc wychodził z domu, by zrywać czereśnie i podrywać wiejskie dziewczęta. Pił z ładnymi prostytutkami. Brał narkotyki, ponieważ nie znał swojej matki. Ale za to miał góry, niebo, drzewa i „melancholijny park, ścięty jesienią" – i to były główne źródła jego inspiracji. Nie mówię tego, żeby się chwalić (chociaż może trochę też...): czasem park, o którym pisał, był przydomowym ogrodem mojego dziadka. „Rozkoszowałem się pięknym, głębokim pejzażem i stwierdziłem, że willa Navarre zwraca się ku Pirenejom" (*Lettres à soi-même* [Listy do siebie], 27 października 1901). W tamtych czasach można było marzyć i nie bać się, że przeszkodzi nam w tym kongres dentystów albo wichura spowodowana globalnym ociepleniem.

W związku z Paulem-Jeanem Touletem (który miał na imię po prostu Paul, ale dodał sobie „Jeana” tak, jak Bernard Lévy dodał sobie „Henriego”: żeby stać się legendą) interesująca byłaby próba zrozumienia, dlaczego styl taki jak ten nie jest dziś możliwy. Cóż takiego zrobiliśmy, że unicestwiliśmy to piękno? Och, jedynie drobnostki: wystarczyły dwie wojny światowe, śmierć człowieczeństwa, wyniszczenie przyrody, zakazanie wszystkiego co przyjemne – na przykład zamknięcie burdeli i obłożenie prohibicją używek (nawet papierosów, w 2008 roku). Po śmierci Touleta w najpiękniejszej wiosce świata (Guéthary, 1920) narodziła się nowa Francja, taka, o jakiej na pewno nie marzył. Kraj, w którym obojętnie traktuje się sztukę kontrrymu. W którym wszyscy poeci są kloszardami. Kraj, w którym ceni się tylko prezenterów telewizyjnych. W którym kreuje się „ministrów kultury” – cóż za szyderczy oksymoron! Kraj, w którym dziewczyny w koronkowych sukienkach nie chodzą już po zielonych wzgórzach, lecz pozują na tyłach kiosków w bieliźnie znanych marek. Kraj, w którym kandydat na prezydenta może bezkarnie wykpić *Księżną de Clèves*. Kraj, w którym skończył się bal, bo Elysées-Palace i kawiarnia Vachette przestały istnieć. Kraj, w którym wioskę Caresse w prowincji Béarn zamieszkują już tylko „wieśniacy na prozacu” (nad czym ubolewa Charles Dantzig). Paul-Jean Toulet to jeden z najwyśmienitszych poetów francuskich. Trzeba codziennie czytać dzieła szefa „école fantaisiste”[229], żeby nauczyć się kochać i żyć, i umierać.

Jego wesołość jest udawana, a jego lekkość – to uprzejmy sposób przypominania nam o nietrwałości zagubionych chwil szczęścia czy o „uśmiechach umarłych”. Toulet przybrał idealny ton: Louis Ducla mówi o „eleganckim panu bawiącym się kryształowymi snami”. Mnóstwo róż, ptaków i uciekającego czasu. To Ronsard zinterpretowany przez Colette. Jego twórczość ma coraz więcej fanów (Jean d’Ormesson, Renaud Matignon, Frédéric Martinez, Michel Fabre); kohorta pochlebców utrzymała go przy życiu po śmierci. W „La Revue Régionaliste des Pyrenées” natknąłem się na brudnopis

niepublikowanego listu miłosnego Touleta z 1903 roku. Znalazłem tam ładną konkluzję, a jednocześnie idealny wstęp do jego twórczości: „Z Pani powodu przeżyłem pustelniczy czas, spędzony na piciu, grze i pisaniu wierszy (...). Jest Pani prawdziwą marzycielką, skoro wierzy pani w wierność poetów, plemienia egoistów, którzy pieszczą zawsze, albo niemal zawsze, tylko własne sny”.

Paul-Jean Toulet, życie

Życie Touleta przypomina jego dzieło: jest krótkie (pięćdziesiąt trzy lata), pełne cudownych kurtyzan i surowo krytykowanych przyjemności (poker, opium, alkohol, talent). Osierocony przez matkę, całe życie szukał piękna, wszędzie, czasem je znajdował, znacznie częściej gubił. Pisał listy do siebie, był jednym z ghostwriterów Willy’ego, sam zmieszał z błotem jedną ze swoich sztuk teatralnych, mógł współpracować z Debussym. Mauritius to jedyny jego punkt wspólny z J.M.G. Le Clézio, którego pisarstwo jest znacznie mniej chorobliwe. Paul-Jean Toulet, urodzony w Pau piątego czerwca 1867 roku, jest przede wszystkim autorem tego:

W Arles, w alei Aliscamps,
Gdy róży cień czerwony pada
I w dzień tak błogi będziesz tam,
Słodyczą świata się nie napawaj.

Ów Bask, zboczony literacki imprezowicz (przyjaciel Toulouse-Lautreca, Giraudoux i Léona Daudeta), uwielbiał balować na paryskich bulwarach i w kabaretach Montmartre’u na początku XX wieku. Jego baskijski beret i spojrzenie – czułe, choć sardoniczne – przyczyniły się do wizerunku autora kultowego, „pisarza dla pisarzy”, trochę na modłę Larbauda, z którym łączyły go długi, zamiłowanie do podróży i poezja. W 1905 roku opublikował *Mon amie Nane*[230] (Moja przyjaciółka

Nane), a w 1920 – *La Jeune Fille verte* (Zielona dziewczyna). Wykazał się klasą i zmarł w Guéthary, a potem został pochowany w przyjemnym miejscu z widokiem na Atlantyk, na krótko przed publikacją słynnych *Contrerimes*.

nr 5

Jasne światła wielkiego miasta

Jaya McInerneya (1984)

Trochę mi wstyd, że publicznie spłacam dług wobec Jaya McInerneya. Zainteresowałem się tym amerykańskim autorem z niedobrych powodów. Podziwiałem go na zdjęciach w nowojorskich magazynach, drażnił mnie w tych swoich garniturach i krawatach, z tą swoją reputacją bywałego w świecie podrywacza. W czasach gdy w Ameryce pojawiła się „paczka nieznośnych literackich dzieciaków" (Ellis, McInerney, *Slaves of New York* Tamy Janowitza), miałem dwadzieścia lat i spędzałem wakacje na próbach wtargnięcia do klubów, w których on był królem (Area, Limelight, Palladium, Nell's, Au Bar...). Nienawidziłem go, zanim przeczytałem jego książkę; oczywiście gdy już przeczytałem, zmieniłem zdanie. Wygodniej jest nienawidzić to, co nam się wymyka, ale gdy tylko zaczynamy kogoś rozumieć, czujemy się w obowiązku go kochać.

Od opublikowania przez wydawnictwo Vintage *Jasnych świateł wielkiego miasta* minęło prawie trzydzieści lat – było to dwunastego sierpnia 1984 roku. Z perspektywy ćwierćwiecza spokojniej patrzymy na wtargnięcie Jaya McInerneya do świata literackiego. Pomimo olbrzymiego sukcesu książki, (nieudanej) adaptacji filmowej z Michaelem J. Foxem w roli głównej, późniejszej sławy autora i jego niespokojnego życia nie powinniśmy zapomnieć o sile tego żrącego tekstu, którego emocje opierają się na swoistym stłumionym romantyzmie, na wstydliwej rozpaczy, są jak smoking śmierdzący dymem i wymiocinami. Powieść nosi tytuł jednego z bluesów

Jimmy’ego Reeda z 1961 roku. Pierwsza zwrotka leci mniej więcej tak: „Jasne światła wielkiego miasta / uderzyły do głowy mojej małej” (*Bright lights, big city / gone to my ba-by’s head*). Najwcześniejszy francuski przekład tej powieści nosił tytuł *Journal d’un oiseau de la nuit* (Dziennik nocnego ptaszka), co jednak brzmi gorzej niż *Jasne światła wielkiego miasta*. Trudno wyrazić, co poczułem, gdy przeczytałem tę książkę po raz pierwszy: dopiero co zaczynałem uwalniać się od swoich rajdów po szesnastej dzielnicy i nigdy przedtem nie widziałem, by ktoś opisywał z taką wprawą zimne szaleństwo dyskotek, w których rozbrzmiewała muzyka Talking Heads; w Paryżu właśnie otwarto klub Les Bains-Douches. Zblazowany, ironiczny ton książki doskonale oddawał autodestrukcyjny snobizm burżujów, z którymi się zadawałem. Wędrówka bezimiennego pisarza została opisana w drugiej osobie czasu teraźniejszego w trybie wskazującym, jak w *Przemianie* Butora (angielskiego „you” używa się zarówno w liczbie pojedynczej, jak i w mnogiej; francuska tłumaczka Sylvie Durastanti słusznie wybrała liczbę pojedynczą). Żona bohatera, Amanda White, rzuciła go, ale on nie rozmawia o tym z nikim prócz Tada, swojego naćpanego przyjaciela. W którymś momencie dociera do nas, że postawiła na karierę modelki i odeszła, gdy tylko zaczęło jej się powodzić. Zatem to miasto i jego „glamour” pokusy przyczyniają się do końca miłości (jak sugeruje tytuł). Morał (jeśli w ogóle jakiś jest) zawiera się w scenie finałowej: naćpany antybohater wymienia o świcie swoje ray-bany na worek z bułkami, które rzuca mu z pogardą kierowca ciężarówki: „Kiedy podchodzisz, zapach pieczywa obmywa cię jak łagodny deszcz. Bierzesz głęboki wdech, wypełniasz płuca. Oczy zachodzą ci łzami i czujesz tak silną falę czułości i żalu, że zatrzymujesz się przy latarni i opierasz dla równowagi. [...] Będziesz musiał spróbować powoli. Będziesz musiał nauczyć się wszystkiego od nowa”[231].

Nauczyć się wszystkiego od nowa... Ostatnie zdanie tej krótkiej, zuchwałej powieści to straszne wyznanie w przypadku kretyna, który myśli tylko o tym, by uciec od swojego środowiska. Ta książka opowiada historię chłopaka, który zszedł na złą drogę, sam sobie włożył

palec do oka i teraz musi wszystko zacząć od nowa. „Blask uderza w ciebie jak wyrzut matki”. Nocni wędrowcy są wiecznie czegoś winni i próbują o kimś zapomnieć. Czasem chcą zatrzeć ślady po sobie, ale nie zawsze: jeśli przesłuchujemy pijanego imprezowicza, możemy się spodziewać, że bardzo szybko wyrzuci z siebie nazwisko osoby, za którą tęskni. Podoba mi się pozbawiona złudzeń czułość powieści McInerneya, jej fałszywy chłód i ta dziwna rzecz, zakopana gdzieś pod torebkami z koką, rzecz, która nazywa się „człowieczeństwo”. Ostatecznie przeprowadziłem wywiad z tym pisarzem w Paryżu, a potem w Nowym Jorku. Wiadomo, jak to się odbywa: im dłużej zadajemy pytania i słuchamy odpowiedzi, tym większe ryzyko, że rozmowa zacznie dawać nam niezdrową przyjemność i będziemy mieli ochotę ją przedłużać, chodząc od baru do baru. Wkrótce minie dziesięć lat, odkąd się znamy; życie jest niewiarygodne. Dla mnie to dokładnie coś takiego, jak gdybym kumplował się ze Scottem Fitzgeraldem. Dlatego chętnie radzę młodym, by czytali książki żyjących autorów: zawsze istnieje szansa, że ich spotkamy i – kto wie? – nie będziemy nimi rozczarowani. Ci, którzy krytykują kumplujących się pisarzy, nie wiedzą, czym jest przyjaźń literacka: to logiczna konsekwencja podziwu. Czytać, nie umiejąc odczuwać podziwu dla swoich współczesnych – cóż za strata czasu!

Rok po tym, jak ukazały się *Jasne światła wielkiego miasta*, Bret Easton Ellis opublikował *Less Than Zero*, kalifornijski odpowiednik tej ponurej, nowojorskiej wędrówki. Te dwie książki opisują mniej więcej taki sam styl życia rozpieszczonych dzieciaków lat osiemdziesiątych: dekadenckie imprezy, kreski kokainy („Pół życia spędzam w kiblach – mówi Theresa, dociskając nozdrze”, strona 62 *Jasnych świateł wielkiego miasta*), seks bez uczuć, pustota społeczeństwa konsumpcyjnego. Jak to się często zdarza w przypadku dzieł satyryków, czytelnicy uznali za pochwałę hedonizmu to, co tak naprawdę jest jego gorzką krytyką. A obaj bardzo młodzi autorzy stali się w Ameryce symbolami tego, co mieli zamiar napiętnować. To nieporozumienie jest bez znaczenia; trash-wersja autopsji żałoby po związku, portret luksusu dążącego ku zgubie,

polaroidowa fotografia amerykańskiej samotności... Książka *Jasne światła wielkiego miasta*, podobnie jak *Wielki Gatsby*, powinna być uznawana za dzieło zaangażowane. Dopiero teraz zaczyna wpływać na społeczeństwo, kulturę i młodzież z całego świata. Osobiście zawdzięczam jej wszystkie swoje powieści i wiele trudnych poranków.

Jay McInerney, życie

Jay McInerney urodził się w Hartford (Connecticut) w 1955 roku. Skończył studia „kreatywnego pisania" pod opieką Raymonda Carvera. Zadebiutował jako korektor w „New Yorkerze": trudno o lepsze towarzystwo, jeśli ktoś w Ameryce chce zostać pisarzem. Jego pierwsza powieść, *Jasne światła wielkiego miasta*, opowiada o życiu, które wówczas prawdopodobnie było jego życiem (1984), ale wyolbrzymia wszystko do rozmiarów skandalu. Jego wizerunek nadal na tym cierpi. Wszystkie najlepsze książki McInerneya są eleganckim wyrazem utraty złudzeń: *Szybko, dużo, mocno*[232] (1992), *The Last of Savages* (Ostatni z dzikich, 1997), *The Good Life* (Porządne życie, 2007). Ale, tak jak Francis Scott Fitzgerald, który pozostaje jego najważniejszym punktem odniesienia, cały swój kunszt – finezję, subtelność, zwięzłość, agresję – pokazuje w swoich opowiadaniach (zbiory *How It Ended* [Jak to się skończyło, 2001] i *The Last Bachelor* [Ostatni kawaler, 2009]). Poza tym lubi wino z Burgundii, restaurację Chez L'Ami Louis, modelki i swoją żonę Anne Hearst.

nr 4

L’Humeur vagabonde

Antoine’a Blondina (1955)

Podobnie jak Balzac, wierzę w morfopsychologię. Można poznać kogoś, przyglądając się uważnie jego twarzy. Ludzie złośliwi mają twarze złośliwe, sympatyczni – sympatyczne. Jednak – i to jest straszliwa niesprawiedliwość – życie to jeden wielki przejaw dyskryminacji ze względu na wygląd. Dowód? Twarz Blondina to zwierciadło całej jego twórczości. Szerokie, zafrasowane czoło. Oczy pełne łagodnego współczucia. Cienki, prosty nos, kontrastujący z siwawą brodą. Usta – delikatne, a jednak pijące. To twarz istoty wątpiącej. Dramatem Blondina jest to, że Rimbaud się pomylił: „Ja to nie Ktoś Inny”. Blondin zastanawia się, dlaczego jest zmuszony być sobą. Właśnie dlatego alkohol i przyjaźń to jego ulubione używki. Stąd również bierze się u niego fascynacja sportem. Gdy gdzieś odbywa się mecz albo wyścig kolarski, to wiadomo, że potem będzie można wypić z przyjaciółmi. Jeśli nasi wygrają – oblejemy zwycięstwo. Jeśli przegrają – wypijemy, żeby zapomnieć o klęsce. Sport to antidotum na samotność i obietnica libacji.

Jak opisać radość, którą czujemy, odkrywając *L’Humeur vagabonde* (Nastrój wędrowny)? To jest tak, jakbyśmy nagle znaleźli na strychu na Abbey Road zapomniany, nigdy niewydany album Beatlesów z 1964 roku; albo taśmy z zagubionym filmem Felliniego z lat siedemdziesiątych, w którym Mastroianni improwizuje taniec z Belmondem. Ja nie wierzę w Boga, wierzę w Blondina.

Tak, myślę, że podsumowując XX wiek, trzeba umieścić tego magika na równym poziomie z Proustem i Céline'em. Owszem, jego twórczość jest równie szczupła jak jego twarz, ale to nawet lepiej: kawior należy jeść małymi łyżeczkami. Blondin to nasz Fitzgerald. Łączy melancholię i świętowanie, ukrywa głębię pod warstwą żartu, nie płacze, nie wybucha śmiechem, on po prostu tworzy piękno. Zawdzięczamy mu kilka kryształowych stronic literatury francuskiej: ostatnią stronę *L'Humeur vagabonde*, pierwszą stronę *L'Europe buissonnière* (Europa na wagarach), stronę 63 książki *Un singe en hiver* (Małpa zimą) i stronę 73 *Monsieur Jadis ou l'Ecole du soir* (Pan Niegdyś albo szkoła wieczorowa) – to wystarczy, by wynieść go na te same wyżyny co Baudelaire'a i Verlaine'a.

L'Humeur vagabonde to krótka powieść z 1955 roku, w której często jeździ się pociągami. Pierwsze zdanie („Po drugiej wojnie światowej pociągi znów ruszyły w trasę") znajduje dopełnienie pod koniec książki, w jednym z najpiękniejszych ustępów, jakie kiedykolwiek napisano – cytuję go w całości pod koniec tego rozdziału; trzeba umieć sprawić, by czytelnikowi pociekła ślinka, to będzie taka trochę wasza marchewka. Młody, znudzony życiem prowincjusz Benoît Laborie, lat 26, zostawia żonę i dwójkę dzieci i wyjeżdża do stolicy z liryką w kieszeni („To był świt świata"). Pierwsza część powieści opowiada o jego błądzeniu od rozczarowania do frustracji, od ogrodu Tuileries do stacji metra Pereire i cmentarza Père-Lachaise, od komisariatu do burdelu, który wybrał sobie na miejsce zamieszkania. Ten rozmarzony straceniec obnosi się ze swoją ironiczną niedorzecznością po powojennym Paryżu, tym Mieście Świateł, które udaje wyzwolone, choć tak naprawdę straciło wszystko. Benoît to ktoś w rodzaju Holdena Caulfielda, ale akurat on nie może uzasadnić swojej niedojrzałości wiekiem nastoletnim. Idzie do kuzynów, którzy wydają koktajl: „Nie możemy pana przyjąć – mówią mu. – Sam pan rozumie, mamy gości". Obnosi się ze swoim chłopskim dystansem wśród narodu jeszcze bardziej skacowanego niż on sam. Sypia z czarnoskórą prostytutką, która bez przerwy zmienia imię. W chwili

gdy zdaje sobie sprawę, że tęskni za żoną, ta ginie zamordowana. Wtedy zaczyna się druga część: bardziej zaskakująca, pomysłowa, postmodernistyczna, taka, w której rzeczywistość coraz mocniej odkleja się od bohatera, a wszystko staje się wirtualne i absurdalne (Benoît jest oskarżony o zbrodnię, której nie popełnił, ale już wystarczy, nie chcę wszystkiego opowiadać). Niezwykle podoba mi się to, co mówi na pogrzebie żony: „Zmusiłem się, żeby nie łkać, przełożyłem smutek na później, całym sobą czekałem, jak na wyzwolenie, na chwilę, w której będę mógł zapłakać. Im dłużej się powstrzymywałem, tym mniejszą miałem potrzebę; pozostał mi tylko ten lęk przed bólem, który czasem mnie chwyta. Cały swój smutek mam jeszcze przed sobą". To nie na wpół kryminalna, przeciętna i raczej marna przygoda Rastignaca z podprefektury stanowi o wartości tej książki, lecz jej ton, jej delikatność, jej cudowny styl, dowcipna i krucha proza płynąca ze źródła, taka, w której nie ma ani słowa za dużo. Powieść doskonała to taka, którą chciałoby się skopiować od pierwszej do ostatniej linijki. Próbowałem często – mozolnie i na próżno – plagiatować tę milkliwą dezynwolturę podszytą ludzkim ciepłem. Najwięksi pisarze to tacy, którzy potrafią się obnażyć, nie będąc przy tym bezwstydni.

Język Antoine'a Blondina pachnie czystością i dzieckiem. Przez całe życie pisarz będzie próbował zamaskować ów zapach, a swój styl – czasem elegancko ubrudzić. To romantyk, który przebiera się za bywalca, książę w łachmanach kloszarda. W literackim tańcu splata ze sobą radość i smutek. W jego prozie nic nie jest tak naprawdę poważne ani całkowicie śmieszne. Jest tak zrozpaczony, jak tylko się da, ale jego łzy niosą śmiech. Jak każdy pyszałek, udaje, że nie ma żadnych ambicji. Jego uśmiech zastyga tylko wówczas, gdy doskonale wygląda. *L'Humeur vagabonde* to powieść mglista, która mogłaby być przodkiem sennych, ciemnych i równie mocno przetrąconych książek Modiano. Blondin mówi o życiu jak o poczekalni. Wszelkie poruszenie jest jałowe, samotność jest niezwyciężona, nawet nocą. Oto – nareszcie –

zakończenie tego dzieła (Benoît, który został statystą filmowym, siedzi w fałszywym przedziale zatrzymanego pociągu):

„A jednak, siedząc tak w tym nieruchomym wagonie, jesteśmy tymi, których ogarnął nastrój wędrowny.

Teraz jest noc, płaszcz wszystkich ludzi wykorzenionych. W światełku lampki zakonnica zaczyna odmawiać różaniec, pan z orderami spokojnie zdejmuje buty, stary dżokej ma wrażenie, jakby zaklinował się między dwoma siodłami, arcyksiążęta zasypiają na baczność, Dolorès kończy dziergać ubranka dla dzieci, których nie może donosić... a ja czekam, aż między ludźmi zaczną tworzyć się powiązania.

Pewnego dnia być może obalimy mury naszego więzienia; odezwiemy się do ludzi, którzy nam odpowiedzą; nieporozumienie rozproszy się pomiędzy żywych; martwi nie będą już mieli przed nami żadnych tajemnic.

Pewnego dnia wsiądziemy do odjeżdżających pociągów”.

Jeśli ten ostatni ustęp wam się nie spodobał, to już nigdy nie próbujcie się do mnie odzywać.

Antoine Blondin, życie

Streśćmy życie tego huzara – jąkały, amatora sportu, poezji i sfermentowanego soku z winogron (jego dewizą było: „Jeszcze raz to samo”). Blondin nie trafił do ruchu oporu w czasie wojny ani nawet po niej. Samobójstwo ojca zniszczyło go w tym samym stopniu co śmierć Nimiera. Antoine Blondin urodził się jedenastego kwietnia 1922 roku w Paryżu. Uczył się w liceum Ludwika Wielkiego, pisywał do skrajnie prawicowych magazynów, a potem do „Elle”, „L’Équipe”, „Arts” i „La Parisienne”. Jest autorem sześciu arcydzieł: *L’Europe buissonnière* w 1949 roku (Prix de Deux Mogots), *L’Humeur vaganbonde* w roku 1955, *Un singe en hiver* w roku 1959 (Prix Interallié), *Monsieur Jadis ou l’Ecole du soir* w 1970 roku (przodek autofikcji), *Quat’Saisons* (Cztery

pory roku) w roku 1975, *Certificats d'études* (Świadectwo edukacji) w roku 1977. Spotkałem go pod koniec lat osiemdziesiątych w okolicach Saint-Germain-des-Prés; kwadrans po dwudziestej drugiej bywał szorstki po alkoholu. A jednak jego nieufne spojrzenie złagodniało, gdy przedstawiłem się jako „jedyny autor należący do Table Ronde, jeszcze bardziej nieśmiały niż on". Ubarwiłem to spotkanie w swoim opowiadaniu *Le plus grand écrivain français vivant*, które ukazało się w czasopiśmie „Rive Droite". Blondin zmarł w Paryżu przy rue Mazarine 72, tuż nad kabaretem Don Carlos, siódmego czerwca 1991 roku. „Miał w sobie tę złośliwość właściwą wszystkim ludziom o miękkich sercach, tym, którzy mają nadzieję na wszystko i nie czekają już na nic" (Renaud Matignon).

nr 3

Mokradła

André Gide’a (1895)

Ekstremalna zwięzłość pełnego omówień stylu, leniwa lakoniczność kpiny... w *Mokradłach* zauroczyło mnie wszystko. Podobnie jak *Wieczór z panem Teste* Paula Valéry’ego, utwór ten to sztubacki żart, który okazał się arcydziełem. Pierwsze zdanie zachęca do analizy (ośmieszając ją zarazem): „Zanim wyjaśnię innym treść mojej książki, zaczekam, aby wyjaśnili ją inni”[233]. Wybaczcie Gide’owi, nie wie, co czyni. Lubię książki dla pisarzy – czytanie ich daje złudzenie, że sami nimi jesteśmy. Każdy czytelnik czuje się zaangażowany w tajną misję. Teraz, w dobie zaniku literatury na papierze, jak można nie lać krokodylich łez nad tym literackim kaprysem opublikowanym w 1895 roku i opowiadającym historię autora, któremu brakuje natchnienia i który przyjmuje nieufnych gości, żeby czytać im fragmenty nieistniejącej książki? Są tacy, którzy twierdzą, że chodzi o satyrę na środowisko literackie, ale ja wolę wierzyć (jak Nathalie Sarraute i Roland Barthes), że to pierwszy tekst XX-wieczny. Zresztą co oznacza tytuł *Mokradła* (w oryginale łacińskie *Paludes*) i bohater książki Tytyrus (aluzja do *Bukolik* Wergiliusza[234])? Na stronie 18 Gide odpowiada: „To dzieje samotnika w wieży otoczonej bagnami”. Pisarz wykonuje niedorzeczny zawód: opowiada żałosne historie, godzinami peroruje o nieprzydatnych sprawach, szuka własnego głosu – i własnej drogi – w ciemnościach. *Mokradła* to pisanie o pisaniu, powieść bez powieści, making-of, praca bez rezultatów. Od początków swego istnienia powieść naśladuje *Don Kichota*: to parodia snu szaleńca.

Najważniejsze, żeby parsknąć śmiechem: „Niezdecydowanie odbić; algi; ryby przepływają. Mówiąc o nich, unikać przenośni «odrętwienia nieprzejrzyste»”. Nie wiem jak was, ale mnie śmieszą te „odrętwienia nieprzejrzyste”. Jest to być może humor akademicki, ale jako były student doceniam, że nasz „kapitalny współczesny”[235] potrafi nabijać się z samego siebie: „«Boję się, czy to nie będzie nudnawe, ta pańska powieść» – rzekła Aniela”. Gide stracił poczucie humoru (dożywotnio), napisawszy *Pokarmy ziemskie*[236]. A potem zaczął się XX wiek.

To właśnie od czasu *Mokradeł* literatura ma prawo stosować drugie dno. Szczerość jest pożądana, ale nieobowiązkowa; od czasu do czasu, jeśli nie przesadzimy z autotematyzmem (nie ma nic obrzydliwszego niż autor, który patrzy na siebie podczas pisania!), możemy zaufać inteligencji czytelnika i zadumać się z uśmiechem nad żałosną dolą pretensjonalnego skryby. W 2011 roku nie czytamy już tak jak w 1895 i zawdzięczamy to również *Mokradłom*. Bertrand Poirot-Delpech opublikował nawet tekst zatytułowany *J’écris Paludes* (Piszę „Mokradła”), w którym radośnie dowodził, że pisanie i czytanie to jedno i to samo. Niektóre książki uczą nas, że czytanie wymaga talentu. *Mokradła* zniszczyły lekturę niewinną, leniwą, naiwną: to *Kubuś Fatalista* naszych czasów. Gide’a chciały naśladować setki tysięcy pisarzy: ile przeczytaliście w życiu powieści, których bohater pisze książkę? Żaden nie odtworzył genialnej ironii *Mokradeł*: to tekst młodzieńczy (napisał go w wieku dwudziestu pięciu lat), a jednak – jest łabędzim śpiewem. Jak wszystkie arcydzieła, *Mokradła* są jednocześnie punktem wyjścia i celem. *Mokradła* są tylko po to, by być *Mokradłami*: książką złożoną, niedoskonałą, jałową, najbardziej spójną, najdoskonalszą i niezbędną książką w mojej bibliotece. „Wznoszono katedry na piasku. / Zniszczały, wyzbyły się blasku”.

André Gide, życie

„Jestem tylko małym chłopcem, który się bawi – podszytym protestanckim pastorem, który się nudzi”. André Gide to przede wszystkim wywrotowy powieściopisarz, który stał się synonimem starego, łysego literata z pledem na kolanach: coś takiego nazywamy nieporozumieniem. Urodził się i zmarł w Paryżu (1869–1951). Był protestantem i jako jeden z pierwszych dokonał „coming outu”: nie krył się ze swoim homoseksualizmem w czasach, gdy tylu innych przez całe życie nie wyszło z szafy (Proust, Mauriac, generał de Gaulle... nie, nie, żartuję). Jest współtwórcą „NRF”[237] i ucieleśnieniem wielkiego burżujskiego pisarza, na którego widok każdemu szanującemu się punkowi intelektualiście powinno zbierać się na wymioty, a jednak cała jego twórczość głośno temu zaprzecza: wolność, umiejętność zmiany opinii (wydana w 1937 roku książka *Retouches à mon Retour de l’URSS* [Poprawki do mojego „Powrotu z ZSRR”] krytykuje nadużycia stalinizmu dwadzieścia pięć lat przed Sołżenicynem), pedofilia, plugawy język – krótko mówiąc – ma wiele zasług. Nagroda Nobla, którą uhonorowano go w 1947 roku, była uczczeniem wysługi lat. Mamy prawo uważać *Dziennik*[238] za najlepszą pozycję w jego twórczości, ze względu na przenikliwość analiz i szczerość. Ale *Mokradła* (1895) są prawdziwym cudem, *Jeżeli nie umiera ziarno...*[239] (1926) – jednym z najpiękniejszych autoportretów napisanych po francusku, a *Lochy Watykanu*[240] (1914) – powieścią dającą początek pojęciu „acte gratuit” (Lafcadio morduje bez żadnych motywów Amadeusza Fleurissoire’a: „Jakże to niewiele, życie ludzkie!”[241]), a wszystko to czterdzieści lat przed *Obcym* Camusa.

nr 2

Rok miłości

Paula Nizona (1981)

Uwaga – to jest największa powieść miłosna od czasów *Oblubienicy Pana*, ale nie jest to historia miłosna; to powieść o miłości, o możliwości przeżycia. Rok 1981 był rokiem bardzo romantycznym; również wtedy opublikowano książkę *Ivre du vin perdu* Matzneffa. Ponieważ na pierwszym miejscu swojej hierarchii stulecia umieściłem powieść pełną przemocy i nihilistyczną, odczuwałem potrzebę, by na miejscu drugim znalazł się tekst dający nadzieję. Będąc jednocześnie tekstem twórczym, oryginalnym, nowym, a przede wszystkim – nieprzesłodzonym. Dzięki Bogu istnieje Paul Nizon, a ja go spotkałem. To szwajcarski Miller, paryski Salinger. Swoją misję określił w *Canto*, książce wydanej w roku 1963: „Żadnych opinii, żadnego programu, żadnego zaangażowania, żadnej historii, żadnej konfabulacji, żadnego wątku opowieści. Nic, co nie byłoby pasją, od której świerzbią palce: pisać, składać słowa, linie – ten rodzaj pisarskiego fanatyzmu to mój kostur, i bez niego, zdjęty zawrotami głowy, najzwyczajniej w świecie bym runął”. Nie będziemy się tu silić na nudną dysertację, próbując rozstrzygnąć, czy Nizon to twórca autofikcji, czy nie (on twierdzi, że nie). Wychodząc od własnego życia, płodzi prozę utkaną z tego, co nazywa „wybuchami rzeczywistości”. Tak czy inaczej można opowiadać o własnym życiu, nie skupiając się na własnym pępku – ale to wiadomo od czasów Jeana-Jacques’a Rousseau i Benjamina Constanta. Nizon dokłada do tej budowli własną cegiełkę: „tworzyć rzeczywistość za pomocą słów” oznacza to samo co „pisać, żeby przeżyć”. To jest kwestia

zaangażowania, a jego zaangażowanie jest totalne, nieodwracalne. Nizon to Attyla literatury: zrówna z ziemią wszystko, zawsze, byle tylko pisać, a w miejscu, po którym przejdzie, nic już nie odrośnie. Można powiedzieć, że praktykuje „action prose”, tak jak Pollock praktykował „action painting”. Czytając Nizona, mamy wrażenie, że nigdy wcześniej niczego nie czytaliśmy. Czytanie Nizona to pisanie razem z nim, odczuwanie jego obecności i wolności, nieodpartego przymusu istnienia w każdym zdaniu. Czytanie Nizona wprowadza mnie w trans, bo on sam w sobie jest transem. Jest ucieleśnieniem ostatniego pisarza na ziemi, żyjącego pośród ludzi i własnych wspomnień. Pytającego w kółko: „Ale gdzie jest życie?”. To Diogenes od Allarda.

METODA NIZONA w pięciu etapach:

1. Rzucić wszystko.
2. Pisać o sobie.
3. Patrzeć na innych.
4. Ciąć, montować, improwizować, wpuścić życie do książki.
5. Czekać do śmierci, na próżno, że czytelnik to zrozumie.

A teraz wróćmy do tej niezwykłej powieści: *Rok miłości*, „miłosna trucizna”[242]. Jest rok 1979. Nizon dostaje w spadku maleńkie mieszkanko w Paryżu, w osiemnastej dzielnicy przy rue Simart. Nazywa je „klitką”. Paryż, miasto kultowe, w którym wyzwoliło się tak wielu artystów. Marzył o nim, teraz tu osiada, porzucając swe blisko pięćdziesięcioletnie szwajcarskie życie; jest po zawodzie miłosnym. Pierwotnie jego książka miała nosić tytuł *Samotność w Paryżu*. Przez okno mieszkania widzi na podwórzu faceta, który karmi gołębie i wrzeszczy na żonę. Słyszy płaczące niemowlę, zespół rockowy, afrykańskich sąsiadów. Wprowadził się do hałaśliwej mansardy obcego domu i czeka, aż spłynie nań pomysł na arcydzieło. Dniem i nocą. I nagle – jest arcydzieło, jak w hipnozie. Ów rosyjski syn to wielki romantyk, który łazi po wszystkich knajpach z dziwkami z placu Pigalle.

Chce pochłaniać dziewczyny: Adę, Dorothée, Laurence, Wirginię, chce je łykać jak ostrygi. „potem w łóżku to całe ocieranie-się-o-siebie i głaskanie, i całowanie, i wciąż więcej, ta dziewczyna, ta kobieta w dziewczęcym ciele o imieniu Dorothée (...) to przecież jest miłość, mówię sobie, po prostu dlatego, że jest tu wszystko, co należy do prawdziwej miłości, pocałunki aż do już-nie-mogę-przestać i każdy rodzaj przytulania, a potem trochę prawdziwej miłości z towarzyszeniem licznych westchnień, jęków, cichych okrzyków i obustronnego sapania, poza tym ludzie kochają się, gdy się lubią...” Problem w tym, że trudno jest wyciąć kawałek z prozy Nizona, to strumień ułożony z kawałków, jak mozaika, ale mozaika płynna. Po schadzce z młodą prostytutką Dorothée narrator idzie na kawę z Beatem, swoim kumplem, na plac Clichy (jak Ferdinand Bardamu na początku *Podróży do kresu nocy*), po czym w otoczeniu gapiów słucha na ulicy jazzowego klarnecisty i czuje „miłość do wszystkich, którzy tego przedpołudnia stali na zewnątrz w kręgu”, a potem idzie do swojej starej matki: „to pięknie, że przyjechałeś, jesteś moim jedynym światełkiem, mówi, i łzy nabiegają jej do oczu”. Nizon to samotny włóczęga, zagubiony w społeczeństwie wyizolowanych jednostek, a mimo to jest zdolny do miłości. „Chciałem napisać o okrutnym opętaniu miłością, o przerażającej sile miłości”. Nizon nie pisze, on maluje miłość słowami. Nizon to człowiek, który próbuje być sam, lecz mu się to nie udaje; dociera do niego, że potrzebuje innych ludzi. Opisuje mężczyzn i kobiety, nie czyniąc ich śmiesznymi ani godnymi nienawiści. Można napisać piękną rzecz, nie odwołując się do ironii. Nizon pokazuje drogę, daje ów pełen zachwytu gniew – główny warunek sztuki, światełko na końcu tunelu – kolejnym pokoleniom pisarzy, którzy chcieliby uciec od cynizmu i obojętności. A przecież tytuł jego książki mógłby równie dobrze brzmieć: *Ocalony przez dziwki*...

Paul Nizon, życie

Nizon określa samego siebie jako „miejskiego nomadę”. To jeden z największych pisarzy świata, ale nikt go nie nagabuje, gdy chodzi ulicami Paryża. To najbardziej paryski ze wszystkich włóczęgów, jakich znam, choć przecież jest Szwajcarem i pisze po niemiecku. Był przyjacielem Maxa Frischa i Eliasa Canettiego; z nostalgią wspomina piękno berneńskich pejzaży swojego dzieciństwa, surowe góry i – bardziej na południe – „obietnicę morza”. Paul Nizon urodził się w Bernie w 1929 roku i już dawno powinien był otrzymać Nagrodę Nobla. *Die gleitenden Plätze* (Ruchome miejsca, 1959), *Canto* (1964), *Rok miłości* (1981) i *Stolz* (1988) – każda jego książka to pokaz inteligencji, delikatności, głębi. Od czterdziestu lat mieszka w Paryżu, nadal jednak pisze po niemiecku. „Byłem szczęśliwy, boleśnie szczęśliwy, zupełnie sam w Paryżu” (*Rok miłości*, 1981).

nr 1

American Psycho

Breta Eastona Ellisa (1991)

Musimy umieścić się w kontekście: w 1991 roku nikt nie spodziewał się takiego pożaru. Chociaż przemoc, narkotyki i snobizm były już obecne w *Less Than Zero* (Mniej niż zero), trudno było sobie wyobrazić, że Bret Easton Ellis jest w stanie urodzić tak radykalnego potwora jak *American Psycho* – powieść, która morduje XX wiek. Jest w niej wszystko: władza kapitału, choroba psychiczna Wall Street (prawie dwadzieścia lat przed bankructwem Lehman Brothers), sadystyczna przemoc, wyuzdany erotyzm rozpieszczonych dzieciaków Ameryki, samotność w mieście, czarny, zimny humor, cynizm ocierający się o nazizm. *American Psycho* to arcydzieło definitywnego nihilizmu, książka, która podsumowała wszystko, to ostateczna powieść o odczłowieczeniu. Nikt nie chciał jej wydać. W Stanach odrzucili ją Simon & Schuster (rezygnując z wysokiej zaliczki wypłaconej autorowi). We Francji nie zdecydował się na nią Christian Bourgois, wydawca *Less Than Zero*, który przecież miał niemało odwagi, bo w 1989 roku opublikował *Szatańskie wersety* Rushdiego; wiele lat później Bourgois (kolega ze Sciences Po mojego wuja Géralda) zwierzył mi się, że żałował tej odmowy, ale naprawdę miał już dość fatw – zaledwie książka się ukazała, Ellisowi zaczęły grozić śmiercią niektóre bojowniczki feministyczne, takie jak ta, która oddała trzy strzały do Andy'ego Warhola. *American Psycho* wydał we Francji Gérard-Julien Salvy.

Powieść opowiada w pierwszej osobie o codziennym życiu dwudziestoszścioletniego maklera, niejakiego Patricka Batemana. Upojony sukcesem, czuje się wszechmocny. „Cześć. Pat Bateman – mówię, wyciągając rękę. Zauważam swoje odbicie w lustrze wiszącym na ścianie i uśmiecham się radośnie, ciesząc się własnym dobrym wyglądem”[243]. Pat nienawidzi kobiet, biedaków, cudzoziemców i gejów, kocha tylko Phila Collinsa i swój własny „kaloryfer” na brzuchu. „Chce mi się płakać, gdy dojeżdżamy do Pasteli. Jesteśmy święcie przekonani, że restauracja będzie pełna, lecz, o dziwo, dostajemy dobry stół”. Obserwujemy stopniowo, jak ten irytujący dupek pogrąża się w morderczym szaleństwie przetykanym halucynacjami: „W kieszeni marynarki od Valentina mam nóż z ząbkowanym ostrzem i kusi mnie, żeby wypruć bebechy McDermottowi tu na miejscu, przy wejściu do klubu; albo rozciąć mu twarz na pół i połamać kręgosłup. W końcu Price macha do nas i zaprasza do środka. Pokusę zamordowania McDermotta zastępuje teraz dziwne, radosne oczekiwanie na dobrą zabawę: picie szampana, flirtowanie z laskojadami, wyjęcie jakiejś dupy, może nawet tańczenie w rytm starych przebojów albo tej nowej piosenki Janet Jackson, która tak mi się podoba”. Ów monolog wewnętrzny wtłacza nas w mózg pogrążonego w depresji szaleńca, któremu wydaje się, że jest człowiekiem sukcesu. W swoim aseptycznym świecie Bateman obraca milionami dolarów i co wieczór wydaje dziesiątki tysięcy w coraz to nowych klubach, z dziewczynami, których imion nie pamięta, chociaż nigdy nie zapomina, jakiej marki miały torebki. Jest ucieleśnieniem tłumionej przemocy giełdy, która tworzy absurdalne majątki za cenę ruin o straszliwych konsekwencjach (bankructwo, bezrobocie, nędza, samobójstwa). Ellis wpuszcza krew i spermę do tego koszmaru tylko po to, by zmusić nas do wizualizacji kłamstwa białych kołnierzyków. I braku związków między istotami ludzkimi. I po raz kolejny (jak Perec) – zwycięstwa rzeczy nad człowiekiem. Religia produktów zastąpiła wiarę w Boga.

American Psycho jest najlepszą powieścią XX wieku, bo przetrawiła wszystkie inne. Bateman to Bardamu w Nowym Jorku, w garniturze od Armaniego, ale także Proust, któremu staje na widok szpilek wbijanych w szczury zamknięte w klatce; to Leopold Bloom – antybohater zrozpaczony par excellence, to wyobraźnia Bułhakowa i zblazowany ton Sartre'owskiego Roquentina, to zabójstwo bez motywu, jak w *Obcym* Camusa i *Lochach Watykanu* Gide'a, a do tego wszystkiego – seksualne rozgorączkowanie Millera, sadyzm Robbe-Grilleta i targowisko potworności Ballarda. Ta książka to literatura w stanie skoncentrowanym, a jednocześnie – cios maczugą w głowy milionów czytelników na całym świecie. Bo czytelnik okazuje się wmieszany w tę rzeź: kontynuując lekturę, staje się wspólnikiem zabójcy, tak jak widz *Funny Games* Hanekego. To powieść, która dała siłę i ambicję innym XX-wiecznym powieściom; Houellebecq często przyznawał się do jej wpływu, Littell na pewno myślał o *Psycho*, spisując makabryczną spowiedź nazisty Maxa Auego, nikt już nie może udawać, że *American Psycho* niczego nie zmienił. Nouveau roman jest w tej książce wyraźnie obecna: niekończące się opisy przyrządów kuchennych czy systemów hi-fi, uprzedmiotowienie istoty ludzkiej, lodowaty charakter „niebyłych" miejsc odwiedzanych przez Batemana – wszystko to przywodzi nam na myśl powieść postpowieściową, instalację w sztuce współczesnej, z tym że nie tak nudną. *American Psycho* to zarazem punkowy kolaż i „great American novel", powieść globalna i satyra na ultraliberalny nihilizm, dzieło z morałem, kontestujące dekadencką plutokrację oraz ludyczne wariactwo – nowatorskie i pokręcone. *American Psycho* wychwytuje, wchłania, integruje i dezintegruje społeczeństwo hiperkonsumpcyjne. Marki ubrań, adresy prywatnych klubów, puste dialogi, zuchwałość Fitzgeralda i behawioryzm Hemingwaya... Ellis przeczytał wszystko, powiedział wszystko, wszystko zrozumiał na tych pięciuset trzynastu stronach, zapisywanych gorączkowo pod wpływem silnych dawek kokainy w latach 1988–1991. Podczas wywiadu, który przeprowadziłem u niego w domu, w Hollywood w lipcu 2010 roku, po ukazaniu się *Cesarskich sypialni*[244], zwierzył mi się z pewnego sekretu: „Wie pan,

bardzo długo nie chciałem przyznać, że *American Psycho* opowiada o mnie. Ale to ja byłem Partickiem Batemanem. (...) Pisałem o własnej samotności, o własnym wyalienowaniu. Pisałem o swojej codziennej walce z kulturą japiszonów, którą krytykowałem, lecz która zarazem mocno mnie kusiła, czasem tak mocno, że sam stawałem się prawdziwym japiszonem". Bret Easton Ellis pierwszy pisał o „tyranii jednostki", takiej, jaką dwadzieścia lat później zdefiniował historyk Tzvetan Todorov. „Greed is good" (Chciwość jest dobra) – mówił Gordon Gekko (Michael Douglas) w *Wall Street* Olivera Stone'a cztery lata przed publikacją *American Psycho*. Ellis/Bateman posuwa się jeszcze dalej. Zaczyna od cytatu z *Piekła* Dantego (ale nie podaje źródła): „Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodzicie...", a zamyka swoją powieść wielkimi literami „TO NIE JEST WYJŚCIE". Najtrudniejsze do zniesienia sceny (wyrywanie zębów, przekłuwanie warg sromowych, wyjmowanie wnętrzności) nie powinny nas dziwić, ponieważ Ellis uważa mordercze tortury za logiczne zwieńczenie indywidualistycznej ideologii (pożreć lub zostać pożartym). Rzadko mamy do czynienia z lekturą równie bezlitosną, trudną do zniesienia, niedościgłą. Później zmarł chłopak Breta Eastona Ellisa, a on rzucił kokę i wódkę; musicie zrozumieć, że on tej powieści omal nie przypłacił życiem. Podczas naszego ostatniego spotkania twierdził, że papierowej książce zostało nie więcej niż pięć lat życia. I to zachęciło mnie do napisania tego *Bilansu*. Czy Ellis jest zrozpaczony? Możliwe. Ale jego genialna twórczość mogłaby również stanowić przełom. Pokazywanie nieszczęścia to sposób na walkę z nim. Śmiech ze świata, w którym rządzi pieniądz, służy obronie cywilizacji. *American Psycho* to fresk opowiadający o tym, jak Człowiek pod koniec lat osiemdziesiątych (to data śmierci wszelkich utopii) postanowił z własnej woli pogrzebać się pod górą towarów. Dwadzieścia lat po publikacji *American Psycho* nadal mrozi całą literaturę kolejnego stulecia. Ten tekst nie tylko przepowiedział apokalipsę. On jest apokalipsą naszych czasów. A „Apokalipsa" znaczy „Objawienie". Co będzie po *Psycho*? Wszystko się skończyło, pozostaje nam tylko rekonstruować literaturę na potrzeby

zaczynającego się stulecia, a może już za późno, może jesteśmy jak orkiestra z „Titanica”, gramy muzykę kameralną na górnym pokładzie, patrząc, jak literatura niknie w odmętach.

Bret Easton Ellis, życie

Urodzony w 1964 roku Bret Easton Ellis jest reinkarnacją Hemingwaya, ale o tym nie wie. Uważa się więc za behawioralnego markiza de Sade: wstrętnego, obrzydliwie rozpieszczonego dzieciaka, który psuje swoje zabawki. Tak naprawdę jest to pisarz fałszywie amoralny i prawdziwy satyryk: od *Less Than Zero*, gdzie opisywał studentów z Los Angeles – zblazowanych narkomanów i snobów, poprzez własną wersję *Dwadzieścia lat później* (*Cesarskie sypialnie*, 2010) i wytwornego seryjnego mordercę z *American Psycho* (1991), aż po *Glamorama*[245] – fresk o świecie mody i sław (1998), Ellis opisuje najbardziej skrajne nikczemności naszego społeczeństwa, zimno się nimi delektując. Próba autofikcji ze skłonnością do parano-fantasy (*Księżycowy park*[246], 2005) była tylko dygresją w jego twórczości – równie radykalnej co moralnej. Właśnie dlatego skandalizuje, choć tak naprawdę gdzieś w głębi duszy jest wołającym o pomoc klechą. Nie należy bać się powieściowego nihilizmu. Literatura to jedyne miejsce, w którym nihilizm można pogodzić z nadzieją, pięknem i zmartwychwstaniem.

Moja top 100

[1]. *American Psycho* Breta Eastona Ellisa (1991)

[2]. *Rok miłości* Paula Nizona (1981)

[3]. *Mokradła* André Gide'a (1895)

[4]. *L'Humeur vagabonde* Antoine'a Blondina (1955)

[5]. *Jasne światła wielkiego miasta* Jaya McInerneya (1984)

[6]. *Contrerimes* Paula-Jeana Touleta (1921)

[7]. *Buszujący w zbożu* J.D. Salingera (1951)

[8]. *Platforma* Michela Houellebecqa (2001)

[9]. *Rzeczy* Georges'a Pereca (1965)

[10]. *The Crack-up* Francisa Scotta Fitzgeralda (1936)

[11]. *Skóra* Curzia Malapartego (1949)

[12]. *Chéri* i *Le Blé en herbe* Colette (1920 i 1923)

[13]. *Nicolas Pages* Guillaume'a Dustana (1999)

[14]. *La Chambre bleue* Georges'a Simenona (1964)

[15]. *Autoportrait* Édouarda Levégo (2005)

[16]. *Ivre du vin perdu* Gabriela Matzneffa (1981)

[17]. *Śniadanie u Tiffany'ego* Trumana Capote (1958)

[18]. *Maudit manège* Philippe'a Djiana (1986)

[19]. *Des bleus à l'âme* Françoise Sagan (1972)

[20]. *Rose poussière* Jeana-Jacques'a Schuhla (1972)

[21]. *Kobiety* Charlesa Bukowskiego (1993)

[22]. *Przekleństwa niewinności* Jeffreya Eugenidesa (1993)

[23]. *Chroniques de „La Montagne"* Alexandre'a Vialatte'a (1952–1971)

[24]. *Brèves de comptoir* Jeana-Marie Gourio (od 1987)

[25]. *Piana dni* Borisa Viana (1947)
[26]. *Dziewczęta* Henry'ego de Montherlant (1936)
[27]. *Dziewięć opowiadań* J.D. Salingera (1953)
[28]. *Solde* Bernarda Franka (1980)
[29]. *Dichtung und Wahrheit, an unwritten poem* W.H. Audena (1959)
[30]. *La Femme riche* Patricka Bessona (1993)
[31]. *Higiena mordercy* Amélie Nothomb (1992)
[32]. *La vie de Patachon* Pierre'a de Régnier (1930)
[33]. *Jäniksen vuosi* Arta Paasilinny (1975)
[34]. *Saltwater* Charlesa Simmonsa (1998)
[35]. *W drodze* Jacka Kerouaca (1957)
[36]. *Les jolies choses* Virginie Despentes (1998)
[37]. *Everyman* Philipa Rotha (2006)
[38]. *Odchodzę* Jeana Echenoza (1999)
[39]. *Łaskawe* Jonathana Littella (2006)
[40]. *Good Morning, Midnight* Jean Rhys (1939)
[41]. *Lęk i odraza w Las Vegas* Huntera S. Thompsona (1971)
[42]. *Journal* Valery'ego Larbauda (1901–1935)
[43]. Pierwsza płyta grupy Téléphone (1977)
[44]. *Cosmopolis* Dona DeLillo (2003)
[45]. *Ange Vincent* Jeana-Claude'a Pirotte'a (2001)
[46]. *Un bien fou* Erica Neuhoffa (2001)
[47]. *Le Diable et la Licorne* Jeana-Pierre'a George'a (2004)
[48]. *The Road Home* Jima Harrisona (1998)
[49]. *NovöVision* Yves'a Adriena (1980)
[50]. *Un pedigree* Patricka Modiano (2005)
[51]. *Futbolowa gorączka* Nicka Hornby'ego (1992)
[52]. *Czy to jest człowiek* Prima Leviego (1947)

[53]. *Journal* Marca-Édouarda Nabe'a (1983–1990)

[54]. Dzieła poetyckie Jeana Cocteau (1918–1962)

[55]. *Histoire d'amour* i *Promenade* Régisa Jauffreta (1998 i 2001)

[56]. *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa (1928–1940, publikacja 1967)

[57]. *Zwrotnik Raka* i *Zwrotnik Koziorożca* Henry'ego Millera (1934 i 1938)

[58]. *Un petit bourgeois* i *Le Musée de l'Homme* François Nourissiera (1963 i 1978)

[59]. Opowiadania Dorothy Parker (1922–1955)

[60]. *Passion fixe* Philippe'a Sollersa (2000)

[61]. *Mon amie Nane* Paula-Jeana Touleta (1905)

[62]. *Kraksa* J.G. Ballarda (1973)

[63]. *Journal d'un cœur sec* Mathieu Terence'a (1999)

[64]. *Romans et récits* Georges'a Bataille'a (1928–1962)

[65]. Dzieła Raymonda Radigueta (1920–1924)

[66]. *Dzienniki* Kurta Cobaina (2002)

[67]. *Wstrząsające dzieło kulejącego geniusza* Dave'a Eggersa (2000)

[68]. *Les couleurs de l'infamie* Alberta Cossery'ego (1999)

[69]. *En avant la moujik!* San-Antonia (1969)

[70]. *Cukiereczki* Mian Mian (2000)

[71]. *The Paris Diary* Neda Rorema (1951–1955)

[72]. *Burning the Days* Jamesa Saltera (1997)

[73]. *Nada exist* Simona Liberatiego (2007)

[74]. *Turn, Magic Wheel* Dawn Powell (1936)

[75]. *Tranches de vie* Gérarda Lauziera (1975–1986)

[76]. *Die dunkle Seite des Mondes* Martina Sutera (2000)

[77]. *Glamorama* Breta Eastona Ellisa (1998)

[78]. *Rzecz o mych smutnych dziwkach* Gabriela Garcii Marqueza (2004)

[79]. *Podium* Yanna Moix (2002)

[80]. *The Atrocity Exhibition* J.G. Ballarda (1970)

[81]. *Oswajanie świata* Nicolasa Bouviera (1963)

[82]. *Ngao sikhao* Saneha Sangsuka (1986)

[83]. *Pożegnanie z Afryką* Karen Blixen (1937)

[84]. *Une fille pour l'été* Rolanda Jaccarda (2002)

[85]. *Wszystko jest iluminacją* Jonathana Safrana Foera (2002)

[86]. *Hańba* J.M. Coetzeego (1999)

[87]. *Joe Gould's Secret* Josepha Mitchella (1965)

[88]. *Przeciwnik* Emmanuela Carrère'a (2000)

[89]. *Rapport sur moi* Grégoire'a Bouilliera (2002)

[90]. *Petites nuits* André Blancharda (2004)

[91]. Wszystkie opowiadania Ernesta Hemingwaya (1923–1960)

[92]. *Hell* Lolity Pille (2002)

[93]. *Wilk stepowy* Hermanna Hessego (1927)

[94]. *Midnight All Day* Hanifa Kureishiego (1999)

[95]. *Clémence Picot* Régisa Jauffreta (1999)

[96]. *The Edna Webster Collection of Undiscovered Writings* Richarda Brautigana (wydanie pośmiertne 1999)

[97]. *Rain* Ryû Murakamiego (1998)

[98]. *Kryształowy świat* i *Generation „P"* Wiktora Pielewina (1991 i 1999)

[99]. *Un jeune homme chic* Alaina Pacadisa (1978)

[100]. *1979* Christiana Krachta (2001)

Przypisy

[1] Określenie pochodzi od Philippe'a Sollersa, który w 1994 roku napisał: „Używam słowa «wojna», bo to jest wojna i nieuznanie tego świadczy, w najlepszym wypadku, o głupocie; w najgorszym – o manipulatorskim cynizmie" (przyp. aut.).

[2] W przekładzie Juliana Rogozińskiego.

[3] W przekładzie Katarzyny Dzieduszyckiej.

[4] W 2010 roku Nagrodę Goncourtów otrzymała książka M. Houellebecqa *Mapa i terytorium*, a Prix Renaudot – *Apocalypse bébé* Virginie Despentes (wszystkie przypisy nieoznaczone jako „przyp. aut." pochodzą od tłumaczki).

[5] *Deux cents familles* (fr.) – określenie dwustu najważniejszych akcjonariuszy Banque de France w okresie międzywojennym.

[6] Nawiązanie do francuskiego tytułu *Końcówki* Becketta – *Fin de partie*.

[7] Jak również w Polsce.

[8] Wydanie polskie: FA-art, Katowice 2011.

[9] Opowiadanie tytułowe ukazało się po raz pierwszy w zbiorze *Sinij fonar* (1991). W Polsce pod tytułem *Kryształowy świat* (W.A.B., Warszawa 2008) opublikowano wybór dziewiętnastu opowiadań Pielewina.

[10] Wszystkie cytaty z *Generation „P"* Wiktora Pielewina w przekładzie Ewy Rojewskiej-Olejarczuk (W.A.B., Warszawa 2002).

[11] Za to na polski – owszem: Claroscuro, Warszawa 2012.

[12] Wydanie polskie: W.A.B., Warszawa 2004.

[13] Przekład polski w: *Omon Ra i inne opowieści*, W.A.B., Warszawa 2007.

[14] Nawiązanie do piosenki *Ultramoderne solitude* z repertuaru Alaina Souchona.

[15] Wydanie polskie: Świat Książki, Warszawa 2009.

[16] Znany też pod tytułem *Tokyo Decadence*.

[17] We Francji zbiór został wydany pod tytułem *Pourquoi les poètes inconnus restent inconnus* (Dlaczego nieznani poeci pozostają nieznani).

[18] Wydanie polskie: Rebis, Poznań 2000.

[19] Francuski wybór poezji Brautigana.

[20] Francuska pisarka, autorka między innymi wydanej w Polsce powieści *Kazirodztwo*.

[21] Patrz nr 55 (razem z *Promenade*).

[22] Wydanie polskie: Zysk i S-ka, Poznań 2001.

[23] Bohater kilku filmów François Truffauta.

[24] Wydanie polskie: Zysk i S-ka, Poznań 1994.

[25] Wydanie polskie: Zysk i S-ka, Poznań 2000.

[26] Pierwsze wydanie polskie: Rój, Warszawa 1932.

[27] Z listu Hermanna Hessego do pana R.B., 4 maja 1931.

[28] Wszystkie cytaty z *Wilka stepowego* Hermanna Hessego w przekładzie Gabrieli Mycielskiej (PIW, Warszawa 1999). Pierwsze wydanie polskie: Rój, Warszawa 1929.

[29] Pierwsze wydanie polskie: PIW, Warszawa 1957.

[30] Pierwsze wydanie polskie: Rój, Warszawa 1932.

[31] W przekładzie zbiorowym (Mireki, Kraków 2004).

[32] Wydanie polskie: Mireki, Kraków 2005.

[33] W przekładzie Bronisława Zielińskiego.

[34] *Śmierć po południu*, w przekładzie Bronisława Zielińskiego.

[35] Pierwsze wydania polskie (kolejno): PIW, Warszawa 1958; Rój, Warszawa 1931; PIW, Warszawa 1971; Czytelnik, Warszawa 1957; PIW, Warszawa 1956; Czytelnik, Warszawa 1966.

[36] Nieprzetłumaczalna gra słów, bazująca na podobieństwie brzmieniowym wyrazów *quarante* – czterdziestka, i *quarantaine* – kwarantanna, oraz *plais* – podobasz, i *plaie* – rana.

[37] *Myśli*, w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya.

[38] Z przedmowy do cyklu poetyckiego *Kontemplacje*.

[39] Z *Le Roman inachevé*.

[40] Wydanie polskie: Muza, Warszawa 2004.

[41] W oryginale podobieństwo brzmienia: *Roman de Renart* i Roman de Romand.

[42] Wydanie polskie: Muza, Warszawa 2008.

[43] Wydanie polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.

[44] Wydanie polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.

[45] Pseudonim pisarza Romaina Gary'ego (właśc. Roman Kacew).

[46] Wszystkie cytaty z *Hańby* J.M. Coetzeego w przekładzie Michała Kłobukowskiego (Znak, Kraków 2003).

[47] Pierwsze wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1990.

[48] Pierwsze wydanie polskie: Axel Springer Polska, Warszawa 2007.

[49] Wydanie polskie: Znak, Kraków 2007.

[50] Wydanie polskie: Znak, Kraków 2010.

[51] W przekładzie Michała Kłobukowskiego (W.A.B., Warszawa 2003).

[52] Wszystkie cytaty z *Pożegnania z Afryką* Karen Blixen w przekładzie Józefa Giebułtowicza (Muza, Warszawa 2012). Pierwsze wydanie polskie: Iskry, Warszawa 1962.

[53] Farma celebrytów – nadawane przez stację TF1 w latach 2004–2010 francuskie reality show z udziałem celebrytów. Trzeci sezon rozgrywał się w RPA.

[54] Przekład polski w: *Uczta Babette i inne opowieści o przeznaczeniu*, Rebis, Poznań 2002.

[55] Apichatpong Weerasethakul – tajski niezależny reżyser filmowy, znany w Polsce z filmu *Wujek Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia.*

[56] Wszystkie cytaty z *Oswajania świata* Nicolasa Bouviera w przekładzie Krystyny Arustowicz (Noir sur Blanc, Warszawa 1999).

[57] Właściwie: *I must go...* Szekspir, *Romeo i Julia*, akt III, scena 5. W przekładzie Józefa Paszkowskiego: „Chcąc żyć, iść muszę, lub zostając – umrzeć".

[58] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 1999.

[59] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2000.

[60] Wydanie polskie: Rachocki i S-ka, Pruszków 1998.

[61] Wydanie polskie: Rachocki i S-ka, Pruszków 2001.

[62] Wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1990.

[63] Wszystkie cytaty z *Rzeczy o mych smutnych dziwkach* Gabriela Garcii Marqueza w przekładzie Carlosa Marrodana Casasa (Muza, Warszawa 2005).

[64] W przekładzie Mikołaja Melanowicza.

[65] Pierwsze wydanie polskie: Muza, Warszawa 1994.

[66] Pierwsze wydanie polskie: Warszawa, PIW 1974.

[67] Pierwsze wydanie polskie: Warszawa, Czytelnik 1980.

[68] Pierwsze wydanie polskie: Warszawa, PIW 1987.

[69] Patrz nr 1.

[70] Szekspir, *Hamlet*, akt III, scena 1, w przekładzie Józefa Paszkowskiego.

[71] Powieść *Jayne Mansfield 1967* ukazała się w 2011 roku nakładem Grasseta.

[72] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2002.

[73] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2001.

[74] Komik francuski.

[75] Wszystkie cytaty z *Cukiereczków* Mian Mian w przekładzie Katarzyny Kulpy (W.A.B., Warszawa 2007).

[76] Wydanie polskie: W.A.B., Warszawa 2010.

[77] Wszystkie cytaty ze *Wstrząsającego dzieła kulejącego geniusza* Dave'a Eggersa w przekładzie Jerzego Łozińskiego (Zysk i S-ka, Poznań 2003).

[78] Z wypowiedzi Dave'a Eggersa.

[79] Wydanie polskie: Zysk i S-ka, Poznań 2006.

[80] Wydanie polskie: Zysk i S-ka, Poznań 2010.

[81] Wszystkie cytaty z *Dzienników* Kurta Cobaina w przekładzie Dagmary Chojnackiej (Zysk i S-ka, Poznań 2002).

[82] Wszystkie cytaty z *Opętania* Raymonda Radigueta w przekładzie Krystyny Dolatowskiej (Zielona Sowa, Kraków 2006). Pierwsze wydanie polskie: *Diabeł wcielony*, Franciszek Głowiński i S-ka, Lublin 1925.

[83] Wydanie polskie: PIW, Warszawa 1958.

[84] Przekład polski w: *Historia oka i inne historie*, Oficyna Literacka, Kraków 1991.

[85] Przekład polski w: *Historia oka i inne historie*, op. cit.

[86] W przekładzie Tadeusza Komendanta (w: *Historia oka i inne historie*, op. cit.).

[87] Ze wstępu napisanego przez Georges'a Bataille'a, a opublikowanego po raz pierwszy w wydaniu z 2004 roku.

[88] Wszystkie cytaty z *Mojej matki* Georges'a Bataille'a w przekładzie Bożeny Sęk (Wema, Warszawa 1991).

[89] Wydanie polskie: KR, Warszawa 1998.

[90] Wydanie polskie: KR, Warszawa 2002.

[91] Wydanie polskie: Oficyna Literacka, Kraków 1992.

[92] Wszystkie cytaty z *Kraksy* J.G. Ballarda w przekładzie Jacka Manickiego (Amber, Warszawa 1996).

[93] Patrz nr 80.

[94] Właśc. Henry Gauthier-Villars (1859–1931) – pisarz francuski, towarzysz Colette.

[95] W przekładzie Krzysztofa Zabłockiego.

[96] Mowa o francuskim wyborze opowiadań Dorothy Parker *Mauvaise journée, demain* (Zły dzień, jutro).

[97] W przekładzie Krzysztofa Zabłockiego.

[98] W Polsce ukazały się dwa wybory opowiadań Dorothy Parker: *Międzymiastowa Nowy Jork–Detroit* (Czytelnik, Warszawa 1958) i *Gra* (Znak, Kraków 2006).

[99] Wszystkie cytaty ze *Zwrotnika Raka* Henry'ego Millera w przekładzie Lesława Ludwiga (Noir sur Blanc, Warszawa 1999). Pierwsze wydanie polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

[100] Wszystkie cytaty ze *Zwrotnika Koziorożca* Henry'ego Millera w przekładzie Anny Kołyszko (Noir sur Blanc, Warszawa 1999). Pierwsze wydanie polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991.

[101] W przekładzie Bronisława Zielińskiego.

[102] Wydanie polskie kolejnych tomów: Noir sur Blanc, Warszawa 1995, 1995, 1996.

[103] Pierwsze wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1969.

[104] Pierwsze wydanie polskie: Tu i Teraz, Warszawa 1984.

[105] Pierwsze wydanie polskie: PIW, Warszawa 1968.

[106] Patrz nr 95.

[107] Ten i następny wiersz Jeana Cocteau w przekładzie Krzysztofa Zabłockiego.

[108] Wszystkie cytaty z *Czy to jest człowiek* Prima Leviego w przekładzie Halszki Wiśniowskiej (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978).

[109] Wydanie polskie: Zysk i S-ka, Poznań 2003.

[110] Wydanie polskie: Zysk i S-ka, Poznań 1996.

[111] W Polsce filmy te są znane pod tytułami *Miłość kibica* oraz *Przeboje i podboje*.

[112] Wydanie polskie: Nowa Proza, Warszawa 2010.

[113] W Polsce film był rozpowszechniany pod tytułem *Wichry namiętności*.

[114] Wydanie polskie: Twój Styl, Warszawa 2005.

[115] Charles Baudelaire, *Do tej, co zbyt wesoła*, w przekładzie Tadeusza Lubelskiego.

[116] Paul Éluard, z *L'amour la poésie, Premièrement*, VII.

[117] Wszystkie cytaty z *Cosmopolis* Dona DeLillo w przekładzie Roberta Sudóła (Noir sur Blanc, Warszawa 2005).

[118] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2014.

[119] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2008.

[120] Wydanie polskie: Rebis, Poznań 1997.

[121] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2010.

[122] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2012.

[123] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2007.

[124] Wydanie polskie: Rebis, Poznań 2000.

[125] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2009.

[126] W przekładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya.

[127] W przekładzie Katarzyny Dzieduszyckiej.

[128] Wszystkie cytaty z *Lęku i odrazy w Las Vegas* w przekładzie Marcina Wróbla i Macieja Potulnego (Niebieska Studnia, Warszawa 2008)

[129] Gabriel Matzneff (ur. 1936), pisarz francuski, autor eseju *Moins de 16 ans* (Poniżej 16 lat, 1974), który wywołał polemiki we Francji.

[130] W Polsce film był rozpowszechniany pod tytułem *Las Vegas parano*.

[131] Wszystkie cytaty z *Łaskawych* Jonathana Littella w przekładzie Magdaleny Kamińskiej-Maurugeon (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008).

[132] Wydanie polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

[133] Wszystkie cytaty z *Odchodzę* Jeana Echenoza w przekładzie Joanny Polachowskiej (Noir sur Blanc, Warszawa 2008).

[134] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2005.

[135] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2009.

[136] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2010.

[137] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2012.

[138] Poczynając od *Goodbye Columbus* (PIW, Warszawa 1964), wszystkie wymienione w tym artykule książki Philipa Rotha miały polskie wydania. Większość ukazała się nakładem Czytelnika oraz Zyska i S-ki. Pojedyncze tytuły opublikowały Iskry, Wydawnictwo Literackie, Wydawnictwo Łódzkie, Niezależna Oficyna Wydawnicza i EM.

[139] John Keats, *Oda do słowika*, w przekładzie Jerzego Pietrkiewicza.

[140] Wszystkie cytaty z *Everymana* Philipa Rotha w przekładzie Jolanty Kozak (Czytelnik, Warszawa 2008).

[141] Ophélie Winter (ur. 1974) – francusko-holenderska piosenkarka pop i aktorka.

[142] W Polsce film był rozpowszechniany pod tytułem *Gwałt*.

[143] Polski tytuł telewizyjny: *Żegnaj, blondyneczko*.

[144] Wszystkie cytaty z *W drodze* Jacka Kerouaca w przekładzie Anny Kołyszko (PIW, Warszawa 1993).

[145] Wydanie polskie: Rebis, Poznań 1996.

[146] Pierwsze wydanie polskie: Rebis, Poznań 1994.

[147] Wydanie polskie: W.A.B., Warszawa 2011.

[148] Wydanie polskie: Punkt, Warszawa 2003.

[149] Wydanie polskie: Kojro, Warszawa 2007.

[150] Ten i następny wiersz Pierre'a de Régnier w przekładzie Magdaleny Kamińskiej-Maurugeon.

[151] Wszystkie cytaty z *Higieny mordercy* Amélie Nothomb w przekładzie Joanny Polachowskiej (Muza, Warszawa 2000).

[152] Wydanie polskie: Muza, Warszawa 2000.

[153] Wydanie polskie: Muza, Warszawa 2002.

[154] Wydanie polskie: Muza, Warszawa 2005.

[155] Wydanie polskie: Muza, Warszawa 2008.

[156] W nim miałem moją Północ, Południe, mój Zachód i Wschód,
Niedzielny odpoczynek i codzienny trud,
Jasność dnia i mrok nocy, moje słowa i śpiew.
Miłość, myślałem, będzie trwała wiecznie: myliłem się.

Nie potrzeba już gwiazd, zgaście wszystkie, do końca;
Zdejmijcie z nieba księżyc i rozmontujcie słońce;
Wylejcie wodę z morza, odbierzcie drzewom cień.
Teraz już nigdy na nic nie przydadzą się.
(w przekładzie Pawła Lesisza)

[157] Publikacja polska: „Dialog" 1992, nr 12.

[158] Les Hussards – francuski ruch literacki stawiany w opozycji do egzystencjalistów.

[159] Patrz nr 7.

[160] ...mama umarła – nawiązanie do pierwszego zdania powieści Alberta Camusa *Obcy*.

[161] Pierwsze wydanie polskie: PIW, Warszawa 1964.

[162] W przekładzie Agnieszki Glinczanki.

[163] Pierwsze wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1966.

[164] Pierwsze wydanie polskie (wspólne): Czytelnik, Warszawa 1966.

[165] W przekładzie Marii Skibniewskiej.

[166] W przekładzie Marii Skibniewskiej.

[167] Wszystkie cytaty z *Dziewcząt* Henry'ego de Montherlant w przekładzie Wacława Rogowicza (Rój, Warszawa 1937).

[168] Wydanie polskie: Rój, Warszawa 1937.

[169] Wydanie polskie: Rój, Warszawa 1937.

[170] Wszystkie cytaty z *Piany dni* Borisa Viana w przekładzie Marka Puszczewicza (Foksal, Warszawa 2013). Pierwsze wydanie polskie: *Piana złudzeń*, Egross, Warszawa 1991.

[171] Pierwsze wydanie polskie: PIW, Warszawa 1974.

[172] Wydanie polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

[173] Wydanie polskie: 4&F, Warszawa 1990.

[174] Wydanie polskie: Przedświt, Warszawa 1991.

[175] W przekładzie Adama Ważyka.

[176] Wydanie polskie: Mała Litera/Studio, Łódź 2007.

[177] Pierwsze wydanie polskie: *Samobójczynie*, Zysk i S-ka, Poznań 2001.

[178] Wydanie polskie: Sonia Draga, Katowice 2004.

[179] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 1994.

[180] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 1994.

[181] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 1994.

[182] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 2000.

[183] Wszystkie cytaty z *Kobiet* Charlesa Bukowskiego w przekładzie Lesława Ludwiga (Noir sur Blanc, Warszawa 1996).

[184] Wydanie polskie: Noir sur Blanc, Warszawa 1997.

[185] Pierwsze wydanie polskie: Iskry, Warszawa 1956.

[186] Pierwsze wydanie polskie: Iskry, Warszawa 1957.

[187] Wydanie w języku polskim: Wydawnictwo Bestsellerów, Tel Awiw 1961.

[188] Wydanie polskie: Glob, Szczecin 2001.

[189] Film był rozpowszechniany w Polsce pod tytułem *Betty*.

[190] Wydanie polskie: Muza, Warszawa 2006.

[191] Wszystkie cytaty ze *Śniadania u Tiffany'ego* Trumana Capote w przekładzie Roberta Sudóła (Albatros A. Kuryłowicz, Warszawa 2010). Pierwsze wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1962.

[192] W przekładzie Ariadny Demkowskiej-Bohdziewicz.

[193] Pierwsze wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1962 (razem ze *Śniadaniem u Tiffany'ego*).

[194] Pierwsze wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1968.

[195] Wydanie polskie: C&T, Toruń 2006.

[196] Wydanie polskie: C&T, Toruń 2006.

[197] Wydanie polskie: PIW, Warszawa 1976.

[198] W przekładzie Anny Topczewskiej (W.A.B., Warszawa 2010).

[199] W przekładzie Marka Puszczewicza.

[200] W przekładzie Michała Kłobukowskiego.

[201] W przekładzie Macieja Słomczyńskiego.

[202] W przekładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya.

[203] Pierwsze pełne wydanie polskie (cztery tomy): PIW, Warszawa 1958.

[204] Wydanie polskie: W.A.B., Warszawa 2013.

[205] Wydanie polskie: Mrówka, Warszawa 1930.

[206] Wydanie polskie: PIW, Warszawa 1975.

[207] W przekładzie Marka Bieńczyka.

[208] Wszystkie cytaty ze *Skóry* Curzia Malapartego w przekładzie Jarosława Mikołajewskiego (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998).

[209] Wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1962.

[210] W przekładzie Emilii Witwickiej.

[211] Ona kocha widzieć nas cierpiących (franc.).

[212] Wydanie polskie: Duet, Toruń 2004.

[213] Pierwsze wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1967.

[214] Wydanie polskie: Alfa, Warszawa 1992.

[215] Pierwsze wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1964.

[216] Pierwsze wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1975.

[217] W przekładzie Anny Tatarkiewicz (PIW, Warszawa 1967).

[218] Wydanie polskie: Fundacja „Literatura Światowa", Warszawa 2001.

[219] Wszystkie cytaty z *Platformy* Michela Houellebecqa w przekładzie Agnieszki Daniłowicz-Grudzińskiej (W.A.B., Warszawa 2004).

[220] W przekładzie Marii Zenowicz.

[221] Wydanie polskie: W.A.B., Warszawa 2003.

[222] Wydanie polskie: W.A.B., Warszawa 2006.

[223] Wydanie polskie: W.A.B., Warszawa 2005.

[224] Wydanie polskie: W.A.B., Warszawa 2011.

[225] Wszystkie cytaty z *Buszującego w zbożu* J.D. Salingera w przekładzie Magdaleny Słysz (Albatros A. Kuryłowicz, Warszawa 2012). Pierwsze wydanie polskie: Iskry, Warszawa 1961.

[226] Patrz nr 27.

[227] Ten i następne wiersze Paula-Jeana Touleta w przekładzie Krzysztofa Zabłockiego.

[228] *L'andalouse*, w przekładzie Krzysztofa Zabłockiego.

[229] Powstała w 1912 roku grupa poetów, do której należeli między innymi Paul-Jean Toulet, Jean Pellerin i Robert de la Vaissière.

[230] Patrz nr 61.

[231] Wszystkie cytaty z *Jasnych świateł wielkiego miasta* w przekładzie Patryka Gołębiowskiego (G + J Gruner + Jahr Polska, Warszawa 2008).

[232] Wydanie polskie: G + J Gruner + Jahr Polska, Warszawa 2008.

[233] Wszystkie cytaty z *Mokradeł* André Gide'a w przekładzie Izabeli Rogozińskiej (w: *Immoralista i inne utwory*, Czytelnik, Warszawa 1984).

[234] Przypomnijmy, że w wydanym dziesięć lat wcześniej *Na wspak* Huysmans nazywa Wergiliusza „jednym z najstraszliwszych pedantów, jednym z najposępniejszych nudziarzy, jakich kiedykolwiek wydała starożytność; doprowadzali go do pasji ci pasterze, wymyci strojnisie, którzy wylewali sobie kolejno na głowy garnki wypełnione wierszami lodowatymi i sentencjonalnymi" [w przekładzie Juliana Rogozińskiego] (przyp. aut.).

[235] „Kapitalny współczesny" (*contemporain capital*) – tak nazwał André Gide'a francuski karykaturzysta André Rouveyre (1879–1962).

[236] Wydanie polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

[237] „Nouvelle Revue Française" – francuski miesięcznik literacki założony w 1909 roku między innymi przez Gide'a. Reaktywowany w 1963 roku, obecnie kwartalnik.

[238] Wydanie polskie (wybór): Krąg, Warszawa 1992.

[239] Wydanie polskie: Czytelnik, Warszawa 1962.

[240] Pierwsze wydanie polskie: Rój, Warszawa 1937.

[241] W przekładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya.

[242] Wszystkie cytaty z *Roku miłości* Paula Nizona w przekładzie Magdaleny Jatowskiej (Noir sur Blanc, Warszawa 2005).

[243] Wszystkie cytaty z *American Psycho* Breta Eastona Ellisa w przekładzie Jędrzeja Polaka (Vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2012). Pierwsze wydanie polskie: SAWW, Poznań 1994.

[244] Wydanie polskie: Vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2011.

[245] Patrz nr 77.

[246] Wydanie polskie: Rebis, Poznań 2006.